L. eleg. g.
557
a

Die Schule
des
Theater-Kritikers.

Handbuch für Theaterfreunde

von

Max Trausil

Theater-Referent in Leipzig.

Leipzig

Slavische Buchhandlung

H. Roskoschny

1893.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

I.

Vorspiel.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

Auf dem Grabe des berühmten Schauspielers Frédéric Lemaitre hat Victor Hugo das Wort gesprochen: „Das Drama sinkt mit Dir ins Grab!“ Nun ja! Bei uns liegt es auch im Sterben, und auf die Frage: warum? läßt sich eigentlich wohl bündig antworten: weil wir keine Dichter mehr haben, um es zu schreiben, keine Schauspieler, um es zu spielen, und am allerwenigsten ein Publikum, um es anzuhören.

Und warum schreiben wir eigentlich dies Alles? Etwa um das Theater noch tiefer in den Schlamm zu ziehen? Nein! Um einmal ex corona, aus dem Volke heraus durch Belehrung des Volkes einen Heilversuch an den verrotteten Theaterverhältnissen zu wagen. Um aber einen Organismus zu heilen, muß man ihn genau untersuchen und seine wunden Stellen bloßlegen.

Die Schuld an dem Marasmus der dramatischen Muse tragen, wie schon oben bemerkt, die Componisten, die Dichter und das Publikum zu gleichen Theilen.

Die Werke der Mehrzahl unserer Componisten fallen ebenso gründlich durch, wie die Werke der Mehrzahl unserer dramatischen Dichter, und die gewöhnlichen Repertoire der Oper schleppen in Folge dessen neben den unvergänglichen Werken der großen alten Meister auch den bisher noch immer unvermeidlichen Ballast von mittelmäßigem Kram weiter mit.

Ist denn mit Richard Wagner der letzte große Componist in die elysischen Felder eingegangen?

Es sind allerdings in den letzten zwanzig Jahren einige artige Talente aufgetaucht: sie haben Musik und die Klassiker und namentlich ihren Wagner gründlich studirt und dann recht fleißig an ihrer Oper gearbeitet und mitunter recht nette Erfolge erzielt. Zu einer größeren Bedeutung hat sich jedoch keiner von ihnen aufgeschwungen. Der Eine besitzt diese, der Andere jene Eigenschaften, aber die wirkliche Inspiration scheint ihnen allen zu fehlen. Ihre Werke verdanken ihre Entstehung mehr dem Willen und dem Fleiß als dem innern Drange. Woher sollte das Talent aber auch Begeisterung nehmen in einer Zeit, deren charakteristische Merkmale Nüchternheit und Gleichgültigkeit gegen die Kunst sind! Unter solchen Verhältnissen kommt das Talent nicht zur Entfaltung und nur das Genie wird durch sie nicht verkümmert, weil es seine Zeit sich und nicht sich seiner Zeit dienstbar macht. Wer es nicht glaubt, den verweisen wir auf den langwierigen Kampf und den endlichen Sieg des Richard Wagner.

Das Publikum würde diese Eintagsfliegen mit Protest zurückweisen, wenn es durch die Reclame und die Claque an seinem Urtheil nicht irre würde.

Daß die Theater-Reclame, die sich täglich in denselben Redewendungen ergeht, sich auf die Dauer nicht abstumpft, ist ein neuer Beweis für die Behauptung des schwedischen Kanzlers Oxenstierna, daß die Welt mit wenig Verstand regiert wird. Der schlaue Holloway, der durch den Verkauf seiner Abführungspillen zum Millionär geworden ist, behauptet, eine Reclame wirke nur dann, wenn sie hundertmal wiederholt wird. Nach diesem Rezept

handeln auch die Theaterdirectoren, indem sie die Lobhudelei wie eine ewige Schraube drehen.

Die Claque, die wie ein verderbliches Unkraut auf dem selbständigen Urtheil des Publikums wuchert und deshalb mit Stumpf und Stiel ausgerottet werden müßte, ist nicht so alt, wie man gewöhnlich glaubt. Der römische Kaiser Augustus starb mit den Worten: „Plaudite amici!“ folglich hat er den gemachten Beifall auch schon gekannt, aber die organisirte Claque verdankt ihren Ursprung einer Königin und zwar der Marie Antoinette. Am 24. April 1776 nämlich wurde zum ersten Male Gluck's Oper „Alceste“ gegeben. Die Königin nahm an dem Maëstro und seinem erhabenen Werke den wärmsten Antheil und bot daher Alles auf zu einem glänzenden Erfolge der Oper. Um das bei ihrer ersten Aufführung zu erreichen, bat sie die höchsten Cavaliere des Hofes, namentlich den Comte d'Artois und den Comte de Provence, dafür zu sorgen, daß sich bei gewissen, von der Königin selbst in dem Libretto bezeichneten Stellen ein allgemeines Beifallsklatschen erheben solle. Das war natürlich für diese Grand-Seigneurs ein Leichtes und zugleich eine höchst angenehme und willkommene Cavalierpflicht gegen ihre junge, schöne und liebenswürdige Königin. Das ganze Haus wurde also von dem jungen Hochadel, welcher für diese kleine künstlerische Conspiration zu Ehren der Königin selbst gewonnen worden war, besetzt; in allen Rängen, in allen Ecken und Enden waren dazu Beschworene gruppenweise vertheilt, welche bei den von der Königin selbst angestrichenen Stellen des Libretto ein stürmisches Beifallsklatschen erhoben. Der Erfolg der Oper „Alceste“ war also ein überaus glänzender, am Hofe wie in ganz Paris. Das nahmen sich dann die Directoren der Oper

zum Muster und veranstalteten für die erste Aufführung der Oper „Aeneas und Dido“ eine gleiche Ovation, die, von der Königin Marie Antoinette ausnahmsweise ins Werk gesetzt, seit hundert Jahren in eine wahre theatralische Landplage ausgeartet, sich anmaßt, die öffentliche Meinung zu bevormunden. Und dabei nützt den Novitäten das bezahlte Klatschen nichts, denn wenn man am Schlusse des Jahres auf die im Laufe desselben zur Aufführung gelangten neuen Stücke zurück blickt, so findet man, daß sie mit wenigen Ausnahmen in die Todtenliste des Jahres aufgenommen werden dürfen. Was allenfalls überlebt, characterisirt unsere Zeit. Es gehört meistens einer Gattung an, die weder der Production selbst, noch dem Publikum, welches der Production jene Richtung anweist, zur Ehre gereicht.

Diese allein seligmachende Richtung ist das Possenhafte — nicht die eigentliche gute Posse, die ebenso selten geworden ist, wie das gute feine Lustspiel, sondern das durch ein Uebermaß von frivol-possenhaften Elementen degradirte Lustspiel, das man deshalb Schwank nennt, weil es zwischen der Posse und dem Lustspiel schwankt. Vor der schlechten Posse kann man sich retten, indem man nicht ins Theater geht, wenn die Posse gegeben wird. Dem schwankartigen — eigentlich sollte man schwankunartigen sagen — Lustspiel dagegen ist nicht auszukommen. Es ist überall eingedrungen und macht sich überall breit, weil es überall allein Kasse macht. Die berühmtesten Repertoirestücke der letzten Jahre, diejenigen, welche ihre Verfasser um Hunderttausende bereichert haben, gehören in diese Kategorie. Man kann sie unwahrscheinlich oft geben, sie werden doch immer besucht, obwohl am Ausgang das ganz üblich gewordene Verdikt, das Stück

sei im Grunde doch „ein furchtbarer Blödsinn", im Chorus gesungen wird! Wenn das Stück aber dann auch nur lustig gewesen wäre! Aber nicht einmal dies ist gewöhnlich der Fall. Mit Victor Hugo'schem Pathos könnte man etwa sagen: „Auf den Ruinen des Lustspiels sitzt ein trauriger Hanswurst!" An die Stelle des Humors ist die Grimasse des Humors getreten. Statt des urwüchsig-sprudelnden und sich deshalb mittheilenden Uebermuths tritt uns eine mühsam gespielte, nichts weniger als anziehende Lustigkeitsparodie entgegen, der man kein schweres Unrecht anthäte, wenn man sie mit dem am Pariser Opernball von einem hierfür engagirten Personal aufgeführten Cancan vergliche.

Der Pariser Opernball bringt mich auf dem Schwungseil der Ideen-Association zu dem französischen Dichter Sully Prudhomme, dessen Klagelied auf den Verfall der Pariser Theater so genau auf unsere Theaterverhältnisse paßt, als ob er seine Quellenstudien in Deutschland gemacht hätte. Da der moderne Jeremias geistreich ist, wollen wir ein Bruchstück seines Lamento den Lesern in freier Uebersetzung nicht vorenthalten:

Der echte Dichter, der nichts ungefühlt kann schreiben,
Staunt über uns'rer Zeit oft lächerliches Treiben.
Dreht im Theater er sich um von seinem Sitz
Und sieht die Tölpel all' rings einem schalen Witz
Von Loge zu Parterre des Beifalls Salve brüllen,
Wie fühlt er einsam sich, wie muß ihn Schmerz erfüllen!
Sie schütteln sich den Bauch, die Lacher feist und toll,
Doch er, den Blick gesenkt, die Stirn gedankenvoll,
Bevor der Vorhang fällt, entflieht in weite Ferne.
Frei athmet er dann auf und irrt von Stern zu Sterne
Im dämmernden Azur, in all der stillen Pracht.
Kommt man vom Schauspielhaus, wie schön scheint erst die Nacht!

Wie sacht die Seine längs der alten Brückenbogen
In zitterndem Reflex wälzt feierlich die Wogen!
Und auf der dunklen Fluth blinkt heller Lichterglanz,
Wie auf dem Leichentuch der Thränen Silberglanz.
Des rohen Lachens denkt er, so gestimmt, nicht weiter —
Ach, giebts noch wahre Lust? Ist man noch wirklich heiter?
Welch eine Krankheit kam ins gallische Geblüt,
Daß frei wir lachen nicht aus kindlichem Gemüth?
Das sind ja heute nichts als wilde Bacchanale.
Der Bauerndialekt, der lümmelhafte Kauz,
Wagt sich ins Heiligthum des edlen Frankenlauts.
Das sind Couplets, den Mund weit aufsperrend,
Romane gräuelvoll, Verworfnes noch verzerrend,
Fraubaserein, ein Nichts, dem Galle Würze giebt.
Wenn man Diebs-Feuilletons, Galeeren-Dramen liebt,
Verdirbt das wackre Herz, das schlägt unter den Blousen,
Die Operette entehrt der Frauen keuschen Busen,
Giebt den betrognen Mann preis johlendem Gekreisch.
Schauspiele sind's, drin feil man hat der Weiber Fleisch,
Wie Thierfleisch Metzger in der Bude ordnen sauber
Für Leckermäuler als verführerischen Zauber,
Dekorationenschund ganz ohne Kunst und Schliff,
Die blöde Scheu nur thats, daß man darin nicht pfiff.
O gassenbübisches Bierfideln auf der Leier
Homer's, verdammtes Zeug, wo frei und immer freier
Die Liebe launenhaft bis zum Gewerbe sinkt —
Und das ists, dem ein Volk den Beifall jauchzend bringt.
O Dummheit, gold'nes Kalb des Pöbels alter Zeiten,
Den du zu deinem Dienst bringst ohne Widerstreiten,
Still unters Joch ihn beugst, daß nie empor er taucht,
O Ungeheuer, von Gewalt und List mißbraucht,
Zu weihen bitterm Spott das streng und groß Gedachte,
Regiere nur, doch bald, bald bist du die Verlachte,
Wenn des Komöden Kraft das Brandmal auf dir prägt,
Wenn seine Geißel dir die blut'gen Striemen schlägt.
Ha, unerbittlich dann bei deinem Bankerotte
Verhöhnt er deinen Spott mit seinem schärfsten Spotte!
Wie deine Häßlichkeit, dein Hirn so eng begrenzt,

Vor allen Augen dann im grellsten Lichte glänzt!
Auf, Aristophanes! Molière, im Diadem
Erhebe dich, daß es das nied're Volk vernehm'
Das Lied vom Ideal aus Lachen wild und wirr —
Erhab'nes Lachen, drin, gleich trautem Schwertgeklirr,
Schallt der gewalt'ge Stoß zermalmender Gedanken,
Ein Lachen, wie es ziert die Freien und die Franken,
Die Weisheit rächt, ein Held in seinem herben Hohn,
Der Jugend und des Geistes unsterblich heller Ton.

Ob Prudhomme's Prophezeiung je eintreffen wird, je eintreffen kann? Wir glauben es nicht, denn diejenigen Autoren, die des Lebens Lust auf dem Theater schildern, nehmen die Sache zu leicht, und diejenigen, die uns des Lebens Last im Bühnenrahmen zeigen, machen uns die Sache zu schwer.

Und das Publikum? Der männliche Theil des Publikums trägt durch den freiwilligen Wirthshauszwang sein Scherflein zum Verfall des Theaters bei. Nicht nur aus Genußsucht, nicht nur aus Noth und Elend, aus Unzufriedenheit und dem Drang, sich zu betäuben, greift der Mensch zum Schmeichler und trügerischen Sorgenbrecher Alkohol, sondern es ist vielleicht ebensosehr sein Bedürfniß nach geselliger Unterhaltung, welches ihn zum Biertisch und in die Weinschenke führt. Es ist ein wahres Unglück für die moderne Gesellschaft, daß es ihr nicht gelungen ist, für die Befriedigung dieses Bedürfnisses angemessene Formen zu ersinnen. Die Griechen und Römer hatten ihr Forum, ihre Bäder, ihre Theater, zu denen Jedermann der Eintritt offen stand. Die alte Dorflinde und die Spinnstube haben selbst auf dem Lande ihre sociale Bedeutung eingebüßt, und das gesellige Leben verpflanzt sich immer mehr ins Wirthshaus. Die Wirthe bieten den Gästen gastliche Räume, Beheizung, Beleuch-

tung, Lesestoff, Karten, Billard, Musik, Tingeltangel und — Alkohol. Wer den Tag über an eine Maschine gespannt, selbst fast zur Maschine geworden, wer auf einem Comptoir sich mit Rechnungen und Fakturen geplagt, oder auf einem Bureau einförmige Geschäfte des Amtes oder Berufes abzuwickeln hatte, empfindet am Abend das Bedürfniß, mit und unter Mitmenschen wieder für einige Stunden Mensch zu sein, und wo anders kann er hingehen als ins Wirthshaus, da ihm seine Mittel nicht erlauben, das Theater zu besuchen? Man wird einwenden: er soll daheimbleiben bei Weib und Kind. Schon gut; wer aber kein Weib und keine Kinder hat? Bevor einer zu dieser Erweiterung seiner bürgerlichen Existenzsphäre gelangt, ist er Junggeselle, und die Junggesellen sind doch auch Menschen — sozusagen. Ein neugenähter Pantoffel mag ja nun wohl diesen und jenen für einige Zeit in ein anderes Geleise bringen, allein bald führen ihn die Macht der Gewohnheit und der gesellschaftliche Zwang wieder zum Stammtisch zurück.

Dieser freiwillige Wirthshauszwang verführt zum übermäßigen Alkoholgenuß und macht das Leben, welches ohnehin durch die zerwachsenen socialen Zustände ungemüthlich genug geworden ist, noch viel unbehaglicher und öder, als es unter sonst gleichen Verhältnissen sein könnte, und bildet eine der wichtigsten Ursachen, die in immer breiteren Volksschichten Unzufriedenheit und Mißbehagen pflanzen und durch ihren zerrüttenden Einfluß auf Gesundheit und Gemüth des Volkes die moderne Gesellschaft einem moralischen und physischen Siechthum entgegenführen. Dämon Alkohol ist einer der Hauptfaktoren, welche in ihrem unheilvollen Zusammenwirken die Basis

unserer gesellschaftlichen Organisation, die Familie, langsam aber sicher zersetzen. Das sind Uebelstände, über die zu reden verpönt war, man pflegte sie mit dem Mantel der christlichen Liebe oder Etikette zuzudecken. Über andere suchte man mit ein paar schlechten Witzen weg zu kommen. Das Verfahren war nicht gut, denn die Uebelstände werden nicht geheilt, wenn man die Augen vor ihnen schließt, aber das Verfahren der realistischen Dramatiker, mit Vorliebe die Geschwüre der menschlichen Gesellschaft aufzudecken, vermehrt die Uebelstände noch.

Es gab eine Zeit, wo es als die höchste Aufgabe des dramatischen Dichters galt, einen Helden durch Unschuld in Schuld und Sühne hinein zu manövriren, die einzelnen Personen dieses Passionsganges auf die zum voraus abgesteckten Stationen pünktlich-richtig zu vertheilen, und das Ganze mit einem Vorhang von Beredtsamkeit feierlich zu drapiren. Der dramatische Geschwindschritt von heute war damals noch nicht erfunden und der Spott über die Jamben noch nicht obligatorisch. Die neuesten Dichter der „freien Bühne" haben die Bühnenwidrigkeit der langen Reden dieser Schuldramen nach Schiller'schem Recept dargethan und legen ihren Figuren einen Satzbau in den Mund, der wie ein Schubkarren über einen Knüppeldamm rasselt. Und diese Figuren, die nur im thierischen Triebe das Menschenthun erkennen wollen, alles Gute und Schöne als Heuchelei verhöhnen, in Kunst und Wissenschaft eine für den Untergang unserer Gesellschaft faule Cultur sehen, sind hysterische Weiber und verschroben klügelnde Männer, die mit der Verzweiflung und mit der Verworfenheit kokettiren zu müssen glauben. Dieses neue, morphiumtrunkene Geschlecht prahlt mit

seinen zerrütteten Nerven und tändelt mit der Pistole, ist aber zu feig, um die Gesellschaft von seiner verbummelten Persönlichkeit zu befreien. Zum Glück ist es noch nicht Jedermanns Sache, das Gräßlichste, was es auf Erden giebt, unverhüllt vor den eigenen Augen von der Bühne her sich abspielen zu sehen. Wir sind nicht dazu da, die Misère des Lebens, in deren grundlosen Wegen wir ohnehin Tag für Tag tief genug waten müssen, auch da noch mit Aug' und Herz aufarbeiten zu müssen, wo die Grazien der Kunst uns die Stirne eher entrunzeln und den erlahmenden Lebensmuth auffrischen sollen.

Die modernen Poeten, die die Schönheit entthront und die Wahrheit an ihre Stelle gesetzt haben, glauben Wunder was geleistet zu haben, wenn sie im Gegensatz zu ihren Vorgängern Stücke auf die Bühne bringen, in denen das Laster triumphirt und die Tugend verdirbt. Das ist das Leben, sagen sie, und die Kunst, namentlich die dramatische, soll ein Abbild des Lebens uns bieten. Wahrheit, die reine Wahrheit, und wäre sie noch so grausam! Die poetisch sein wollenden Wahrheitsfanatiker singen das aus allen Tonarten, aber ein großer Theil unseres Theaterpublikums ist nicht ihrer Ansicht, es zischt ihre Stücke aus, es will in seinem Glauben an eine sittliche Weltordnung nicht gestört sein. Zum Kukuk auch! Lohnte es sich noch, sich zu plagen und zu ängstigen um sein Dasein und für ideale Güter sich zu erwärmen und sie mit all' seinem Denken und Empfinden zu erstreben, wenn man schließlich die Arme mit dem Bewußtsein sinken lassen soll: Vergebens! Du bist dein Leben lang nichts Anderes als der Narr deiner thöricht-tugendhaften Gesinnung gewesen!

Die Masse unseres Publikums ist Gottlob noch nicht reif für die Produkte des Verismus, der, von jeder spannenden Handlung absehend, nur trübe Lebensbilder, Stimmungen à la Schopenhauer liefert. Die Mehrzahl der Theaterbesucher huldigt der Lehre, daß das Leben gelebt werden muß, und daß dem gesunden Menschen der Lebenskampf eine Wollust sei. Diese Optimisten stehen noch auf dem Standpunkt, wo man, um bewegt zu sein, weinen oder lachen muß. Sie gehen ins Schauspiel, um zu bewundern, und sind selbst ein zu bewunderndes Schauspiel, wenn ihr Auge Blitze gegen den Schurken sprüht und das gerührte Herz der siegenden Tugend den Beifallsdank spendet. Diesen Enthusiasten bietet der Bühnenrahmen noch ein interessantes Spiegelbild jenes Lebens, das die Blasirten in allen seinen Irrgängen kennen und gegen dessen höchste Gemüthsaffekte sie längst abgestumpft und gleichgiltig geworden sind.

Der größte Fehler der neuen Dichterschule besteht darin, daß ihre seelenkranken Vorgänge nicht interessant sind. Das ist aber nur die logische Folge davon, daß die modernen Dramatiker von jeder spannenden Handlung absehen. Der interesselose Hergang bewegt sich wie eine lahme Schildkröte durch einen Sumpf von trüben Betrachtungen. Kurz sind nur die Reden der handelnden Personen, die jeden Augenblick über ein sprachliches Hinderniß stolpern, über welches ein Gedankenstrich hinweghelfen muß. Und doch sagt Eduard Pailleron, der famose Verfasser des Lustspiels „Die Welt, in der man sich langweilt“: „Ein Stück, das gespielt wird, ist ein Zug, der abgegangen ist. Ein Expreßzug, ein Schnellzug, ein Blitzzug, der von der Darlegung der Verhältnisse bis zur Lösung die Zuschauer mit großer Geschwindigkeit, ohne

andere Stationen als die Zwischenakte, befördern muß, sollen nicht große Unglücksfälle vorkommen. Bei diesem Vergleich, der von absoluter Richtigkeit ist, sehe ich nur einen Unterschied. Der Zug pfeift selber, das Stück wird ausgepfiffen."

Einige dramatische Schlaumeier wie Sudermann und Wildenbruch haben es versucht, die alten Schläuche mit neuem Saft zu füllen, und haben großen Zulauf. In der That haben uns Sudermann mit seinen Stücken „Ehre" und „Heimath" und Wildenbruch mit der „Haubenlerche" bewiesen, daß die Vermischung der alten und der neuen Schule der Kunst eines Koches gleicht, der aus Ueberbleibseln anderer Speisen neue schafft und dazu eine andere Sauce macht. Tragisch oder komisch, das Theater lebt nur durch das Interesse. Aus diesem Grunde wird die neue Schule bei der Masse des Publikums niemals Erfolg haben.

Bevor wir die Strafpredigt abschließen, die wir der Versündigung gegen den guten Geschmack gehalten haben, wollen wir auch die drei Hauptschädlinge des Theater-Organismus, die Vereinsmeierei, die Massenzucht des Künstler-Proletariats und die gesinnungslose oder unfähige Theaterkritik aufs Korn nehmen.

Die moderne Entwickelung der öffentlichen Geselligkeit beruht wie alle Errungenschaften der Neuzeit auf der Wechselwirkung vereinter Kräfte. Soll die Geselligkeit eine bildende, sittigende und veredelnde Macht ausüben, muß sie, in künstlerische Bahnen gelenkt, geistige Anregung bieten. Dies ist in unserer Zeit, deren charakteristische Merkmale Nüchternheit, Blasirtheit und Gleichgültigkeit sind, die hohe Sendung des Dilettantenthums,

welches, entgegen der Künstlerschaft von Beruf, die Kunst nur zum Vergnügen treibt. Dieses Vergnügen hat aber noch einen wohlthätigen Nebenzweck, nämlich den, die durch die drangvolle Hast des öffentlichen Lebens in der täglichen Arbeitstretmühle Ermüdeten zu zerstreuen und mit geistigem Labsal zu erquicken.

Das ist die Bildseite der Medaille! Nun giebt es aber eine Anzahl von Vereinen, die diesen ethischen Zweck nicht verfolgen, deren Hauptzweck nur die Unterhaltung, zuweilen sogar zweifelhafter Art ist. Gerade diese Sorte von Vereinen hat ein Netz um alle Schichten der Gesellschaft gesponnen, durch dessen Maschen nur derjenige schlüpft, der keinen Unterhaltungstrieb oder kein Geld dazu hat. Diesem gesellschaftlichen Drang, der ganze Berufsgenossenschaften tyrannisirt, kann sich der Einzelne nicht entziehen, auch wenn er ihn für schädlich hält, oder er muß denn zum Sonderling werden, was ihm auch wieder geschäftlich nachtheilig ist.

Der mit dem Statuten-Bacillus behaftete Mensch streift alle Berufs- und Familienbande ab, um an Vereinsabenden in dem Begriff Vereinsbruder oder Vereinsschwester aufzugehen. Er stirbt so zu sagen für Alles ab, was außerhalb des Vereins vorgeht. Der echte Vereinsfex hat nur dann für Theatervorstellungen Interesse, wenn sie in den verräucherten Räumen seiner Vereinskneipe gegeben werden. An Aufgaben, welche der von allen scenischen Hilfsmitteln unterstützte Berufsschauspieler nur nach mühevollem Studium löst, wagt sich der talentlose Dilettant nach einer flüchtigen Probe, weil er weiß, daß er vom Vereinspublikum unter allen Umständen applaudirt wird. Jeder, der diese Kunstpfuscherei eine

Zeit lang ausgeübt oder deren Ausübung beigewohnt hat, verliert den Sinn für natürliche Menschendarstellung.

Fürsprecher des Dilettantismus werden uns entgegenhalten, daß das Liebhabertheater eine nicht unerhebliche Anzahl guter Schauspieler erzeugt hat. Zugestanden, aber die anderen vielen Hunderte von Sportschauspielern könnten ihre freie Zeit nutzbringender als zur Menschenverhunzung anwenden. Außerdem ist das Liebhaber-Theater ein wirthschaflicher Krebsschaden für Theaterdirektoren und für Theaterdichter, weil es ersteren das Publikum und letzteren das Honorar entzieht.

Ein anderer nicht minder gefährlicher Uebelstand ist die Massenzucht des Künstler-Proletariats. Die Ursache dieser Ueberproduktion ist die Gewerbefreiheit, die eine Menge von Wanderbühnen auf dem Lande und viele Konkurrenzbühnen in den Städten erstehen ließ, und die Wirkung ist der Niedergang der Kunst und die Entwerthung der Schauspieler. Weniger wäre mehr, pflegte Mendelssohn zu sagen, wenn ihm eine sensationelle Programm-Musik zur Beurtheilung vorgelegt wurde. Und denselben Ausspruch könnte man auch auf die wie Pilze aus der Erde schießenden kleinen Theater anwenden, die der Volksmund sehr bezeichnend Schmieren oder Meerschweinchen nennt. Diese „Kunstinstitute", die zum großen Theil von vollständig unfähigen Menschen geleitet werden, sind nicht dazu angethan, das Kunstbedürfniß auf dem platten Lande zu heben, ziehen aber ein Histrionenvolk auf, das dem Schauspielerstande nicht zur Ehre gereicht. Woher kommen diese Kunstheuschrecken? Sie werden in öffentlichen und Privat-Kunst- und Musikschulen gezüchtet, um zu fünfundsiebzig Prozent im Strome des Lebens

unterzugehen. Hier die Geschichte ihres Ursprungs! Wenn man sieht, wie alljährlich Hunderte von Schülern und Schülerinnen die dramatischen und Gesangschulen geprüft und approbirt verlassen, fragt man sich wohl erstaunt, was aus ihnen werden mag und welche Bühnen diesen Ueberschuß der sich zu Oper und Schauspiel drängenden Kräfte absorbiren sollen. Von all den vielen Sängern und Sängerinnen, Schauspielern und Schauspielerinnen, die wir bei den Prüfungsconcerten des Conservatoriums gehört und auf den verschiedenen Versuchsbühnen ihre ersten, mehr oder minder unbehilflichen Schritte machen sahen, hat sich nur ein ganz verschwindender Bruchtheil im Laufe der Jahre zu einiger Bedeutung durchgerungen; von den meisten hört und sieht man nie etwas mehr, der Kampf ums Dasein trifft unter ihnen eine ebenso grausame als nothwendige Zuchtwahl. Auch auf dem heißen Boden der Bühne übertrifft das Angebot die Nachfrage. Unter solchen Umständen liegt die Erwägung nahe, ob es nicht die Pflicht der musikalischen, auf die Bühne vorbereitenden Institute wäre, jener empfindlichen und rücksichtslosen Auswahl, welche das Leben trifft, durch eine weisere Beschränkung in der Aufnahme der sich massenhaft andrängenden Schüler zuvorzukommen. Wir halten es für eine Pflicht der Kritik, vor dem drohenden Anwachsen des Künstler-Proletariats zu warnen. Schon die unumstößliche Thatsache, daß gerade die bedeutendsten Schauspiel- und Operntalente fast ausnahmslos nicht aus unseren Theater- und Musikschulen hervorgehen, sollte zu denken geben. Auf dem Gebiete keiner Kunst gilt eben die Dressur so wenig, wie auf dem dramatischen. — Nun noch ein paar Worte über die Prüfungsconcerte und die öffentlichen Aufführungen des Leipziger

Conservatoriums. Der klägliche Verlauf von Beethoven's neunter Symphonie von Seite der Sänger, der uns zu diesen Betrachtungen willkommenen Anlaß gegeben, hat aber noch zwei andere Mängel aufgedeckt, die einem wohlfeilen Optimismus zuliebe nicht verschwiegen werden sollen. Erstens einmal werden den Musikschülern zu hohe Aufgaben gestellt, hinter welchen sie weit zurückbleiben zu sehen, stets einen peinlichen Eindruck hervorbringt. Wenn die Zöglinge glauben, unübertrefflich gesungen zu haben, so verdenken wir es ihnen nicht im mindesten, denn der Applaus — ihrer Collegen und Colleginnen — war ungeheuer. Ganz abgesehen von dem Punkte der Unschicklichkeit, daß die jungen unerfahrenen Angehörigen desselben Instituts durch ihr wüthendes und rücksichtsloses Beifallsklatschen den Ausschlag und die Entscheidung über die Leistungen ihrer Collegen übernehmen, die doch einzig dem geladenen Publikum zukommt, werden die Ausführenden dadurch in Grund und Boden hinein verdorben; denn woher soll später Bescheidenheit und die so wünschenswerthe Selbstkritik kommen, wenn schon jetzt jedes ihrer Worte, jeder Ton von ebenso begeistertem als urtheilslosem Beifallsjubel begleitet wird?

Das hier über's Conservatorium Gesagte kann man mit Fug und Recht auf alle Gesangs- und Theaterschulen ausdehnen. Den Leitern dieser Institute ist es nicht zu verargen, wenn sie aus Geschäftsrücksichten manchen unfähigen Schüler durchschleppen, aber unverantwortlich handelt die Kritik, die sich durch Lobhudelei der Talentlosigkeit entwürdigt.

Nun sind wir auf dem natürlichsten Wege von der Welt zu der letzten These unserer Capuzinade gelangt, zur Kritik, die wegen ihrer vielumstrittenen Bedeutung

einen heillosen Schaden in der Geschmacksrichtung des urtheilslosen Volkes anrichten kann.

Von Lessing's „Hamburger Dramaturgie" bis zu Feodor Wehl's „Dramaturgischen Bausteinen" sind soviel Recensionen geschrieben worden, daß man damit die Bibliotheksräume des Britischen Museums füllen könnte, weil dieser Literaturzweig selbst im kleinsten Blättchen blüht und nicht selten die einzige Original-Arbeit einer Zeitung ist, ohne auf Originalität Anspruch machen zu können.

Trotz dieser Maculatur-Pyramiden hat aber — soviel uns bekannt ist — noch Niemand eine Kritik der Kritik geschrieben.

Nach dem Goethe'schen Citat „Schlagt ihn todt, den Hund, es ist ein Recensent!" ist der Recensent der bestgehaßte Mann im Ort, um dessen Gunst die Kunst buhlt, obwohl seine Kunst eitel Dunst ist, der täglich aufsteigt und täglich zerrinnt.

Trotz dieser flüchtigen Werthschätzung greift jeder Zeitungsleser beim Morgenkaffee nach dem Theaterreferat, am eifrigsten derjenige, der selten oder nie ins Theater geht. Autoren und Schauspieler schneiden die Recension zum Aufbewahren heraus, wenn sie darin — gelobt werden. Dem vielbeschäftigten Director streicht der Sekretär die wichtigsten Stellen roth an, doch wird dem Theatertyrann zuweilen dabei grün und blau vor den Augen.

Der Geschmacksrichter ist eigentlich nach zwei Richtungen Profoß der ästhetischen Polizei, weil er nicht nur das Werk, sondern auch dessen Ausführung zu beurtheilen hat. Leider ist er zu oft nicht nur Richter, sondern auch Henker. Zur Ausübung dieses schwierigen Berufes reicht nicht die landläufige Bildung aus, die den Durchschnitts-

menschen zu verschiedenen Ämtern befähigt. Von Rechtswegen müßte der Theaterreferent Litterat und Schauspieler, Musiker und Sänger sein, um über das Schauspiel und die Schauspieler, über die Oper und die Opernsänger ein richtiges Urtheil fällen zu können. Aber wo hernehmen und nicht stehlen! Die großen Künstler des Cinque cento, Raphael, Michelangelo und andere waren insofern Universalgenies, weil sie in der Malerei, Bildhauerei und Baukunst Großes leisteten und mit Erfolg Philosophie und Poetik trieben. Goethe's Riesengeist umfaßte alle Künste, wie Humboldt alles Naturwissenschaftliche in sich vereinigte. Bei der Ausdehnung unseres heutigen Wissens und Könnens muß ein hoch beanlagter Mensch froh sein, wenn er auf einem geistigen Gebiet genau Bescheid weiß. Ist der Recensent ein solcher Specialist, der ohne Voreingenommenheit das Secirmesser gebraucht, so nähert er sich dem Ideal eines unparteiischen Beurtheilers, so weit es einem fehlbaren Menschen möglich ist.

Um die Unparteilichkeit ist es eine eigene Sache. Abgesehen von Personal- und Geschäftsrücksichten, deren kein Mitarbeiter einer Zeitung entrathen kann, giebt es noch viele Dinge, die den Urtheilsspruch eines jeden Menschen, folglich auch des Kritikers beeinflussen. Darunter gehört die sich jeder Berechnung entziehende Sympathie und Antipathie. Es giebt Autoren und Darsteller, deren Darbietungen man nicht leiden mag, oder umgekehrt, ohne den Grund der Zu- oder Abneigung angeben zu können. Dann darf man nicht vergessen, daß die momentane Stimmung des Berichterstatters viel zur Fassung des Berichtes beiträgt. Kommst du von einem fröhlichen Gastmahl, so ist dir eine schlechte Komödie noch

immer ein gutes Verdauungsmittel. Hast du dich geärgert, bist du abgespannt oder übel gelaunt, so ist dir die auserlesenste Spielliste ein Gemisch von überreifem Alten und unreifem Neuen, ein planlos-unsicheres Herumtasten nach allen Richtungen, und die Schauspieler muthen dich wie Invaliden und Rekruten an.

Der größte Feind eines abgeklärten Urtheils ist die Schnelligkeit, mit welcher die Zeitungen, folglich auch die Recensionen hergestellt werden und hergestellt werden müssen, wenn sie der Tagesgeschichte nicht nachhinken sollen.

Schumann sagt sehr weise: „Urtheile nicht nach dem Erstenmalhören über eine Composition; was dir im ersten Augenblick gefällt, ist nicht immer das Beste. Meister wollen studirt sein. Vieles wird dir erst im höchsten Alter klar werden.“ Der Mann hat gut reden. Seine Musikzeitung erschien wöchentlich einmal und er prüfte genau die Partitur jeder Novität vor deren Aufführung, was ihn aber nicht davon abhielt, Urtheile abzugeben, die das Publikum nicht billigte, Werke hochzuhalten, die sich als lebensunfähig erwiesen, und Compositionen zu verdammen, die heute — also nach fünfzig Jahren — das Entzücken des Publikums ausmachen.

Über der literarischen Werkstätte des Theaterreferenten sollte man folgende zehn Gebote anschlagen:

1) Du sollst dir keine Gefälligkeit erweisen lassen, damit du sie nicht zu erwidern brauchst.

2) Mache dich mit dem Werk vertraut, bevor du dessen Erstaufführung beurtheilst.

3) Lege in der Garderobe mit dem Überrock deinen Unmuth ab.

4) Lege keinen Werth auf den Beifall der Menge.

5) Trage den frischen Eindruck in dein Notizbuch ein.

6) Kümmere dich nicht um den geschäftlichen Aufschwung oder Niedergang des Theaters, sonst geht dir der Sinn für das Künstlerische verloren.

7) Halte dich frei von den Verstimmungen und Reibereien deiner Collegen.

8) Sei gerecht ohne boshaft zu sein, damit du nicht zu jenen gezählt wirst, die es allen recht machen wollen und es mit allen verderben.

9) Meide den Coulissenklatsch, damit du nicht in den Krieg Aller gegen Alle verwickelt wirst, den das Künstlervolk nur dann unterbricht, um Front gegen dich, den Theaterdirektor oder gegen einen Gast zu machen.

10) Beherzige Goethe's Ausspruch:

„Greif nicht in ein Wespennest,
Greifst du hin, so greife fest!“

II.

Die Schmerzen der Frau Musika.

„Jetzt ist der Alte schon ganz verrückt," sollen die Wiener Orchestermusiker ausgerufen haben, als sie zum ersten Male die Beethoven'sche A dur-Symphonie durchspielten. Diese für uns so klare, durch und durch verständliche und hoch erquickliche Musik, das war für die Musiker der damals, wie heute noch, musikverständigsten und am meisten musikliebenden Stadt der Welt verworrenes, verrücktes Zeug! Es ist das eine Lehre zur Vorsicht in Bildung und Abgabe eines Urtheils über neue Musikwerke. Wie viele tüchtige Musiker und vorurtheilsfreie Kritiker haben den Richard Wagner nicht für verrückt gehalten, als er mit der Betonung der Dissonanzen ein neues gewaltiges Ferment in die Oper geschleudert hat! Es gährte und wogte und wallte in dem musikalischen Hexenkessel. Die ganze musikalische Welt ist für und wider in den großen Kampf eingetreten, und Kampf ist Leben. Wir haben eine neue, ihr wundersam eigenartiges und selbständiges Gepräge tragende Richtung, und diese hat der dramatisch-musikalischen Produktion bisher unbekannte Bahnen eröffnet. Jedenfalls wird der Einfluß dieser Reform niemals und von niemand mehr abgeschüttelt werden. Es liegt ja in der Natur aller großen Reformen, daß selbst ihre erbittertsten Gegner mit ihnen zu rechnen gezwungen sind und gerade durch diese Erbitterung unfreiwillig den besten Beweis für die folgen-

schwere Bedeutung von Ideen liefern, die einen so hohen Wellengang der Leidenschaften zu veranlassen vermochten.

Richard Wagner's Schöpfungen haben einen so erbitterten Meinungskampf unter den Lebenden hervorgerufen, daß der zu den Wolken wirbelnde Perrückenstaub die Componisten im Olymp niesen machte. Selbst das Heulen und Zähneklappern der im Höllenpfuhl schmorenden Contrapunktisten soll durch eine zwei Takte währende Generalpause unterbrochen worden sein, als einige Teufelinnen das Walküren-Hojotoho anstimmten.

Ich gehöre nicht zu Wagners Jüngern, die in verba magistri schwören, doch auch nicht zu seinen Gegnern, welche das Kind mit dem Bade ausschütten. Letzteren zur Beherzigung den Ausspruch eines gewissen Aristoteles, von dem ich verbürgen kann, daß er kein Wagnerianer war: „Die Musik ist nichts als ein verstärkter Genuß der Poesie. Sie hat die Aufgabe, in der Seele des Zuhörers das Gefühl und die Ideen zu erwecken, die geeignet sind, das vollständige Verständniß des poetischen Werkes zu erleichtern. Doch dieses bleibt der Mittelpunkt, um welchen alle Elemente der Ausführung sich gruppiren."

Selbst der enragirteste Wagnerfeind muß mir beipflichten, daß Wagners Gesangssprache laut aristotelischer Directive nach dem Ideale ringt.

Wagner hat zwar keine neue Kunst geschaffen, aber der alten neue Wege erschlossen, und nur die starre Verranntheit sucht sich in der Wagnerfrage hinter der absoluten Negation zu verschanzen und lallt in Ermangelung von Argumenten ihr monotones non possumus. Es hat immer Menschen auf der Welt gegeben, welche meinten, die Sonne verdunkelt zu haben, wenn sie einen Sonnenschirm über ihren eigenen Köpfchen aufspannten.

Unter vernünftigen Leuten kann es sich heutzutage in der Anerkennung der Wagner'schen Musik nur mehr darum handeln, wo ihr der Einzelne für sich die Grenze ziehen mag. Die Einen reichen der großen Sache vorerst vorsichtig den kleinen Finger, die Anderen freudig sogleich die ganze Hand. Und die Erfahrung hat sogar gelehrt, daß auch hier gewöhnlich die ganze Hand dem kleinen Finger zu folgen gezwungen ist. Es werden sich nur Wenige rühmen können, daß sie sich nicht in rascher Progression bis zur vollen Begeisterung für das Ganze als solches hingerissen gefühlt hätten, sobald ihnen die Empfindung und das Verständniß für einzelne Schönheiten einmal aufgegangen war.

Worin besteht Wagners Zauberkraft, die auch diejenigen Zuhörer fesselt, die ihn nicht verstehen? Dr. Heinrich Pudor kennzeichnet sie in seiner überschwenglichen Weise als Befriedigung der deutschen Sehnsucht, während er Bach als den Vertreter des deutschen Gemüths und Beethoven als Sinnbild der deutschen Schwermuth hinstellt.

Sehen wir uns die Sache näher an, wie der sonderbare Hyperboliker Dr. Heinrich Pudor, der kürzlich seinen Doktortitel ablegte und seinen lateinischen Namen „P u d o r" in „S c h a m" übersetzte, die deutsche Sehnsuchts-Theorie mit Richard Wagner in Verbindung bringt.

Nachdem sich Wagner in „Rienzi" ausgetobt und ausgepoltert hatte, behauptet Pudor-Scham, schuf er den „fliegenden Holländer". „Der Holländer, der dazu verdammt ist, ewig auf dem Meere umherzufahren, nirgends Ruhe noch Rast zu finden, es müßte sich denn ein Weib für ihn opfern, und der eben deshalb von dieser wahnsinnigen Sehnsucht nach Ruhe, nach dem Weibe, das ihm die Ruhe bringt, entflammt ist, ist das personificirte

Thema der Sehnsucht. „Wie oft in Meeres tiefsten Schlund stürzt' ich voll Sehnsucht mich hinab." Und auch Senta seufzt „um den bleichen Mann". „Den Kopf verliert sie noch darum; da sieht man, was ein Bild doch kann." Und wie die Sehnsucht, so finden wir auch die Mystik im „Fliegenden Holländer". Aber der Holländer gehört noch der ersten Periode Wagners an. Das Hohelied der Sehnsucht ist „Tristan und Isolde", das für Wagner bezeichnendste Werk, sein und unser Aller Lieblingskind. Und weil es diese deutsche Sehnsucht zum Thema hat, ist es vielleicht das deutscheste Werk. Und weil die Wagner'sche Musik nur Sehnsuchtsmusik ist, so ist sie in diesem Sinne die deutscheste Musik. Man vergegenwärtige sich das Vorspiel, die ersten Töne: Sehnsucht, nichts als Sehnsucht. Wie jene D moll-Fuge von Bach, wie jenes einleitende Adagio zum Cis moll-Quartett von Beethoven, hebt auch dieses Vorspiel an: wie ein Räthsel, mystisch, gedehnt, schwermüthig klagend. Aber zu der Bach'schen Klage, zu der Beethoven'schen Schwermuth gesellt sich die Wagner'sche Sehnsucht. Wie ein tiefer Seufzer erklingt es, der Seufzer eines gepeinigten Herzens, das sich sehnt und zehrt nach dem ergänzenden Herzen. Diese Sehnsucht ist zuerst hingebend, dann erhebt sich plötzlich eine stolze, hohe Seele und versucht zu kämpfen, doch voller ertönt die Sehnsucht des liebenden, die Klage des ungeliebten Weibes, und weiter stürmt es: Nur die Liebe läßt sich stillen nicht. Dieses Vorspiel ist nicht nur zu „Tristan und Isolde", sondern überhaupt zu der Wagner'schen Musik das beste Vorspiel. Sehnsucht ist sein Thema. Woher aber diese Sehnsucht, dieses Sehnen des Mannes nach dem Weibe, des Weibes nach dem Manne? Zwiefach ist der Mensch: Mann und Weib. Einst waren sie

vereint. Nun sind sie getrennt, und die Theile suchen sich. Der Mann für sich ist nichts, er lebt nur im Weibe. Das Weib für sich ist nichts, es lebt nur, wenn es im Manne lebt. Wenn die Theile einander finden und sich zusammenschließen zu schöner Harmonie, so finden sie den Himmel auf Erden. Wenn sie einander finden, einander fühlen, und sich nicht angehören können, so ergreift sie eine unnennbare Sehnsucht. Sie fühlen, daß sie zu einander gehören, daß sie für sich nichts sind, daß Einer nur im Andern leben kann, daß sie nur leben, wenn sie miteinander leben! Und nun sehen, sehren und suchen sie sich mit wahnsinniger Lust und wahnsinnigem Schmerz, der Mann das Weib, das Weib den Mann. Diese Sehnsucht zeigen uns Tristan und Isolde. Diese Sehnsucht zeigt uns Isolde, wie sie die Fackel leuchten läßt: Tristan, Geliebter! Wie die Musik mehr und mehr anschwillt, gleich als wenn die Wogen und Wellen des Meeres an das Ufer herankommen, höher und immer höher steigen, bis sie sich überstürzen, sich brechen, wild aufschreien und in Gischt und Schaum verspritzen! Und dann, als Tristan kommt, als die Theile zur Einheit sich zusammen schließen:

„Nicht mehr Tristan,
Nicht Isolde.“

Nicht jeder für sich, sondern Einer im Andern:

„Ungetrennt, ewig,
Ewig ohne End',
Mein und Dein,
Immer ein,
Ewig, ewig ein.“

Und als Tristan nach seiner Isolde ausschaut, wie nach des Lebens Strahl, als der Sehnsucht Weise der Hirt anhebt, als Tristan singt:

„Sehnen! Sehnen! Im Sterben mich zu sehnen,
Vor Sehnsucht nicht zu sterben!
Kein Heil nun kann,
Kein süßer Tod je mich befrei'n
Von der Sehnsucht Noth."

Bis endlich nun das Schiff erscheint, Isoldens Stimme ertönt, sie selbst herbei eilt:

„Isolde kam, mit Tristan treu zu sterben."

Das ist Tristan und Isolde, das ist die deutsche Sehnsucht, das ist Wagnerthum, das ist Wagner's Musik, das ist Musik, deutsche Musik, deutsche Kunst, Deutschthum — Menschenthum . . . . ."

Ist es auch Unsinn, hat es doch Methode, möchte man mit dem Dichter ausrufen, wenn diese Paraphrase des sinnlichen Ineinander-Aufgehens nicht so alt wie das Menschengeschlecht wäre. Versenkt Euch in Firdusi's „Schahname" oder in Milton's „Verlorenes Paradies", vergleicht Buddhas „Nirvana" mit Tristans und Isoldens Todessehnsucht, und ihr werdet bestimmte Thatsachen mit verschiedener Schilderung immer wieder finden. Nur die Ausdrucksweise des Orients ist vom Occident himmelweit verschieden. Wie Milton's Satan, dessen einer Flügel bereits das Gewölbe der Hölle durchschnitt, während der andere sich noch im Himmel befand — verbindet die orientalische Poesie Paradies und Hölle auf der Erde und bevölkert sie mit göttlichen Wesen, deren Gesichtszüge und Thaten nur insofern Irdisches an sich tragen, als sie der menschlichen Einbildungskraft ihr Dasein verdanken. Der Erde, wie eines goldenen Käfigs überdrüssig, stürzen diese Geschöpfe einer überhitzten Phantasie, mit kräftiger Ferse von dem Scheitel der Gebirge sich losstoßend, mit ausgebreiteten Fittigen in die vor ihnen

liegenden endlosen Räume, durchschweben alle Regionen, kleiden sich in des Aethers Blau und in die Farben des Regenbogens, wehen sich mit Wolken Kühlung zu wie mit Fächern, erquicken ihre Stirn im Schoß der Stürme, trinken den Thau von den Sternen, pflücken Sonnen wie Beeren, ziehen dann dem Paradiesvogel gleich, vom Fluge ermüdet, die Flügel wieder ein und ruhen sich, mit Wundern geschmückt, auf der Erde aus.

Nach diesem orientalischen Recept hat sich Richard Wagner die nordische Sage zurecht gelegt und daraus die Nibelungen herausgeschnitten, die wir Meister der Elektrotechnik lächerlich finden würden, weil wir an keine Wunder glauben, wenn sie Wagner nicht mit wunderbarer Musik versehen hätte.

Große Gestalten der Kunst und Geschichte üben auf ihre gleichstrebenden Zeitgenossen ungefähr die Wirkung aus, welche die Sage den Magnetbergen nachrühmt. Wie diese schon aus weiter Ferne die Schiffe anziehen und ihnen mit den eisernen Nägeln und Klammern den Halt ihres Gefüges rauben, so zwingen jene alle kleineren Talente in den Bannkreis ihres übermächtigen Genies und bringen sie zur Selbstentäußerung ihrer Individualität. So hat auch Richard Wagner's Genius die zeitgenössische musikalische Produktion beeinflußt und selbst stark eigenartige Organisationen zu Wagnerianern zersetzt. Das ist der Segen und der Fluch seines Wirkens.

Es kann seit Jahren keine Opernnovität mehr erscheinen, ohne daß sie sofort auf ihr Verhältnis zu Wagner geprüft würde. Wir haben sogar in bezug auf die Nachfolge Wagner's die curiosesten Dinge erlebt. Es hat Componisten gegeben, die allerorts ihre starke Gegner-

schaft gegen Wagner demonstrativ proklamirten und die dann mit Werken hervorgetreten sind, deren Conception und Durchführung ohne Wagner einfach nie möglich gewesen wäre.

Andere wieder nennen sich offen und bona fide die Schüler des Meisters und haben ihm wenig mehr als die Farbenmischung für gewisse Instrumentaleffekte und die Vermeidung der alten symmetrischen Melodienführung abgeguckt. Auf diese Wagner-Copisten paßt das französische Sprichwort: „Wer von dem Papste ißt, der stirbt daran." So lange sie in Wagner's Banne die musikalischen Nothsignale, die Leitmotive, aufstecken, ist ihre Stimmführung ein Bürstenabzug von den „Meistersingern" und „Tristan und Isolde", sowie sie aber dem alten Opernductus zum Rechte verhelfen, steht ihre Musik trotz der jetzt beliebten Blecheffekte, die vor Wagner schon Berlioz eingeführt hat, auf eigenen Füssen.

Die deutschen Nachäffer des Wagner bringen nur carrikirte Eintagsfliegen zur Welt, die trotz aller Protektion der Bayreuthianer kaum die Première überleben. Was die angebliche Nachahmung der Wagner'schen Musik durch einzelne französische und italienische Componisten anbelangt, läßt sich nur sagen, daß sie für unser Ohr selbst in jenen Fällen noch kaum wahrnehmbar ist, die daheim die größte Aufregung verursacht haben. So konnte der geistreiche, aber mit keiner allzugroßen schöpferischen Kraft begabte Bizet wegen seines auf der Grenze zwischen Oper und Operette schwebenden Werkes „Carmen" in Paris einer der wildesten Intransigenten der Wagnerschule genannt werden. Eduard Hanslik sagt bezüglich dieser wahrlich verschwendeten nationalsittlichen Entrüstungswallung der Franzosen über den angeblichen Ueberläufer Bizet,

daß man diesen nur dann „wagnerisch" finden könne, wenn man ihn mit allen Anderen, nur nicht mit Wagner vergleiche. Der nur allzufrüh verstorbene George Bizet hat mit der Oper „Carmen" ein Werk hinterlassen, welches zu den ursprünglichsten der Neuzeit gehört, denn dasselbe ist reich an interessanten, mitten aus dem Leben gegriffenen Gestalten, reich an originellen, volksthümlichen Melodien, wozu sich noch eine farbenprächtige, meisterhafte Instrumentation gesellt.

Daß diese musikalische Pikanterie mit den Wagner'schen Opern erfolgreich concurriren kann, finden wir begreiflich, daß aber Neßler's „Trompeter von Säckingen" mit Wagner's und Bizet's Schöpfungen eine Zeitlang um die Palme ringen konnte, ruft uns einen Brief Hektor Berlioz' in Erinnerung zurück.

Der junge Berlioz hatte sich nicht weniger als viermal um den musikalischen Prix de Rome bewerben müssen und ihn mit übermenschlicher Anstrengung erst im Alter von 27 Jahren, 1830 errungen, so hartnäckig war der Widerstand des offiziellen Areopags gegen die orchestralen Kühnheiten des jungen Componisten. Er schreibt darüber an seinen Freund Humbert Ferrand unter dem 21. August 1829: „Diese Herren Richter wollen, wie sie sagen, mich nicht auf einer falschen Bahn aufmuntern. Boieldieu hat zu mir gesagt: „Mein lieber Freund, Sie hatten den Preis schon in der Hand und haben ihn selbst weggeworfen. Ich war mit der festen Ueberzeugung gekommen, daß Sie ihn erhalten würden, aber als ich Ihr Werk gehört hatte . . . wie wollen Sie, daß ich einem Dinge den Preis gebe, von dem ich nicht die geringste Idee habe! Ich verstehe nicht die Hälfte von Beethoven, und Sie wollen noch über Beethoven hinaus

gehen! Wie soll ich Sie da verstehen? Sie spotten aller harmonischen Schwierigkeiten und werfen mit Modulationen nur so um sich; ich aber habe keine Studien in der Harmonie gemacht und bin in diesem Theile der Kunst ganz unerfahren! Es ist vielleicht nur meine Schuld, ich liebe nun einmal nur die Musik, die mich einwiegt!" — Aber mein Herr, wenn Sie von mir sanfte Musik verlangen, müssen Sie mir nicht eine Cleopatra zum Thema geben, die sich aus Verzweiflung von einer Schlange in die Brust beißen läßt und unter Zuckungen den Geist aufgiebt! — „Ach, mein Freund, man kann die Anmuth bei jedem Stoffe bewahren. Ich bin indeß weit entfernt, zu sagen, daß Ihr Werk schlecht ist, ich sage nur, daß ich es noch nicht verstehe und erst noch einige Male mit Orchester hören möchte." — Habe ich Ihnen das etwa verwehrt? — „Und dann, wenn ich alle diese bizarren Formen, diesen Haß gegen alles Hergebrachte sehe, kann ich nicht umhin, meinen Collegen vom Institut zu sagen, daß ein junger Mann, der solche Ideen hat und so schreibt, uns im Grunde seines Herzens verachten muß. Sie sind eine vulkanische Natur, mein lieber Freund, und man muß nicht für sich schreiben; alle Naturen sind nicht von Ihrem Schlage. Aber machen Sie mir das Vergnügen, mich zu besuchen, wir wollen plaudern, ich will Sie studiren." — Auber wiederum nimmt mich in der Oper auf die Seite, und nachdem er ungefähr das Nämliche gesagt, nur daß er noch beifügte, man müßte solche Cantaten schreiben, wie eine Symphonie, ohne Rücksicht auf den Sinn der Worte, fuhr er fort: „Sie meiden die Gemeinplätze, aber Sie brauchen sich vor den Plattheiten nicht zu fürchten, und der beste Rath, den ich Ihnen geben kann, ist im Gegentheil der: Schreiben Sie platter, und

wenn Sie etwas geschrieben haben werden, was Ihnen entsetzlich platt erscheint, so wird das gerade das Rechte sein. Bedenken Sie doch, daß, wenn Sie Musik auf Ihre Art machten, das Publikum Sie nicht verstehen und die Verleger Ihnen nichts abkaufen würden."

Was berechtigte die Herren Boieldieu und Auber, die den jungen Himmelsstürmer Hektor Berlioz zur Erde niederzuziehen suchten, mit ihren Opern „Weiße Dame" und „Fra Diavolo" ein halbes Jahrhundert lang das Repertoire zu beherrschen? Weil sie Genies ohne jeglichen gelehrten Anstrich waren. Wir genießen noch heute die „Weiße Dame" wie einen Jungbrunnen, in welchem sich alle unsere Seelenkräfte erfrischen. Wollen wir nun unserem Bewußtsein Rechenschaft darüber ablegen, was uns an dem kleinen Meisterwerk immer von Neuem entzückt, so werden wir drei Hauptquellen des Genusses anführen. Vor Allem das Genie des Componisten, der die Vollendung bis zu jenem Grade besitzt, welche die Naivetät zur Folge hat. Dieses Jauchzen des Gesanges in Octaven, Terzen, Sexten und Dezimen, diese Spürkraft für die allereinfachsten Motive, dieses Schwelgen in den elementarsten Klängen bedeutet im Grunde ein Wagniß; denn mit so wohlfeilen Mitteln getraut sich blos derjenige zu wirken, welcher zugleich über die höchste Kunst verfügt. Und die höchste Kunst beweist Boieldieu in der „Weißen Dame" durch das nachhaltige Feuer des Tempo, durch die selbständige Behandlung der Einzelstimmen in den Ensemblesätzen, durch die Leichtigkeit in der Ausnützung der Chöre, durch den meisterhaften klaren Bau der Ouverture, durch die Sicherheit der Instrumentirung. Um bei einer solchen gewaltigen technischen Ausrüstung das Streben nach höchster Einfachheit zu finden, bedarf

es einer besonders glücklichen Seelenstimmung; und diese schöpfte der Componist aus einer unsagbaren lyrischen Innigkeit, welche die ganze Partitur verklärt. „Die weiße Dame" ist eine Elegie über Jugend und Heimath, stylvoll zu Anfang und zu Ende, durch unbeschreiblich süßklingende Chöre eingerahmt; selbst die Geistererscheinungen müssen sich dieser Stimmung fügen; statt mit gespenstigen Septimen-Accorden, naht die weiße Frau mit weicher Hornbegleitung.

Dazu kommt noch das zweite köstliche Element, die Anmuth des Textbuches. Eine seltene Güte und Reinheit, verbunden mit dem ausgesuchtesten scenischen Geschick belebt die Handlu. ^. Vor allem die weiße Frau selbst, unverkennbar eine Schwester des Asmodeus in „Teufels Antheil", was ist sie für eine gewinnende Figur mit ihrem zugleich stolzen und guten Charakter! Und dann der fröhliche Lieutenant, ebenfalls ein Verwandter des kecken Abenteurers in „Teufels Antheil"! Und die neckische, liebenswürdige Jenny Dickson! Das natürliche Eingreifen des Chores in die Handlung kann als mustergültig gelten.

Die dritte und seltenste Vergünstigung bildet endlich die Congenialität des Librettisten Scribe mit dem Componisten Boieldieu. Scribe hat nacheinander die größten musikalischen Meister inspirirt, Auber und Meyerbeer verdanken seiner Anregung ihren Weltruhm, und Halévy schwang sich durch seine Vermittelung ein einziges Mal in der Oper „Die Jüdin" zur Größe empor. Allein so geistesverwandt wie Boieldieu war ihm später keiner mehr; und eben deshalb, wir meinen wegen dieses Zusammenwirkens einer doppelten Naivetät, Gutartigkeit und technischen Vollkommenheit, verlassen wir eine Vorstellung der „Weißen Dame" mit einer gereinigten Seelenstimmung,

als wären wir soeben Zeugen und Mithelfer einer edlen Handlung gewesen, während wir in den Wagner'schen Opern nur eine musikalische Illustration von Lastern und Verbrechen zu sehen und zu hören bekommen. Da Wagner seine Jünger auch in den moralischen Sumpf nachwaten, sind die modernen Opernfiguren mit wenigen Ausnahmen verabscheuungswürdige Zuchthauscandidaten. Aubers Fra Diavolo ist zwar auch ein Spitzbube, aber von der liebenswürdigen Sorte; deshalb freuen wir uns seiner Langlebigkeit, obwohl uns seine rohe Wiedergabe manchen Kummer verursacht. Mehr als selbst die Coloraturen Rossini's liegt der modernen Gesangskunst, zumal der deutschen, der sprühende, mit Blitzesleuchten und Blitzesschnelle dahineilende musikalische Dialog Aubers fern. Unsere Sänger, an das pathetische Rufen des Wagner'schen Musikdramas gewöhnt, kommen den beschleunigten Zeitmaßen eines Fra Diavolo nur mit Mühe und Hast nach.

Um nun auf den Erfolg des „Trompeter von Säkkingen" zurück zu kommen, so wird es manchen unserer Leser, der in dem Lied „Behüt dich Gott, es wär' so schön gewesen" geschwelgt hat, überraschen, wenn wir die Behauptung aufstellen, daß Victor Neßler seine über Nacht hergestellte und über Nacht verlorene Berühmtheit dem Dichter des Epos „Der Trompeter von Säkkingen", Victor von Scheffel, und nicht zum wenigsten Richard Wagner verdankt. Der Librettist Bunge hat Victor von Scheffel verballhornt, wie kaum je ein echter Dichter verballhornt worden ist. Er hat mit grausam geschickter Hand den kräftig-würzigen Tannenduft des Schwarzwaldes bis auf die letzte Spur herabgestreift. Und Neßler hat ein Operchen geliefert, heiter wohl, aber unbedeutend

vom Kopf bis zur Zehe, nur eine Reihe Liedertafelchöre nach Abt'schem Muster hineingewirkt. Aber den Scheffel hat weder das Libretto noch die Musik, hat selbst die Ausscheidung des philosophischen Katers Hiddigeigei nicht umgebracht. Was ist die Ursache des Erfolgs einer Aufführung, die wir zunächst dem Durchbruch der Ueberzeugung verdanken, daß die Oper, wenn sie nur mit Gluck- und Mozartkennern rechnet, den Hungertod stirbt? Der auf die Spitze getriebene Wagner hat endlich die Reaction herbeigeführt, die breiten Schichten des Publikums wollen vor allen Dingen wieder Musik haben, wir möchten sagen: Musik um jeden Preis, und Musik bietet ihnen der „Trompeter", Musik ohne größere Ansprüche freilich, ohne über ihre Mittel hinauszustreben, aber in verständlicher und melodiöser Form, Musik in den alten Geleisen, aus welchen Wagner und seine minder begabten Nachtreter herausgebrochen, um in einer Wüste zu enden.

So hieß es noch vor wenigen Jahren. Jetzt hat der Trompeter von Säkkingen ausgeblasen und mußte das Regiment an die Neuitaliener abgeben. Wenn nicht alle Anzeichen trügen, beginnen die Signori Mascagni und Leoncavallo, die in der „Cavalleria rusticana" und im „Bajazzo" dem urächtesten Realismus huldigen, dem Wagner-Cultus einen großen Abbruch zu thun. Was ihre Musik betrifft, so stehen wir vor den Werken junger Künstler, Italiener von Geburt, die, mit reicher, glühender Phantasie begabt, ihrem Talent in sorgloser Weise die Zügel schießen lassen.

Mascagni schreibt ohne Vorsicht, aber auch ohne Zwang und beengende Scheu. Ist er einmal nahe daran, unser Gefühl zu verletzen, so schmeichelt er alsdann unseren Sinnen wiederum in der angenehmsten Weise. Er ist

jung und wird es noch lernen, mit gewissen Mitteln sparsamer umzugehen, Gewaltsamkeiten möglichst zu vermeiden, sei es in der Stimmführung oder im Gebrauch scenischer Effekte oder in der Anwendung des charakteristischen Colorits. Anders bei Leoncavallo. Wie die Verbindung der Gedanken im Wachen und Träumen an unfaßbaren Stellen entspringt und sich oft unbewußt, aus brütender Tiefe durch die Macht eines klingenden Wortes gehoben meldet, so entspringt in Leoncavallo's „Bajazzo" aus einem Ton eine schwermüthige Melodie, um gleich darauf in einem trockenen Recitativ zu versicken.

Die beiden jungen Leute erfreuen sich einer Weltpopularität, die ihnen in kurzer Zeit mehr eingebracht hat, als Mozart oder Beethoven jemals besessen haben, und ihre Opern „Cavalleria rusticana" und „Bajazzo", die zusammen genommen nicht einmal einen Theaterabend füllen, wurden in zwei Jahren öfter gegeben als manches klassische Werk in einem Jahrhundert.

Ist es ein Wunder, wenn solche Glückspilze in ihrem Größenwahn auf die alten Meister mit Verachtung herabsehen, während Gioachino Rossini, der mit Coloraturen, Janitscharenmusik, unverwüstlichem Humor, Glanz und Flitter die italienische klassische Musikperiode über den Haufen geworfen, vor der Original-Partitur von Mozart's „Don Juan" auf die Kniee fiel und heiße Thränen vergoß.

In einem Memoirenwerk des Pariser Musiktheoretikers Anton Reicha, des Lehrers von Franz Liszt und Hector Berlioz, finden wir eine Verherrlichung Mozart's aus dem Munde des auf dem Gipfel des Ruhmes stehenden Componisten des „Tell" und „Barbier von Sevilla".

Wir wollen den Gedankenaustausch dieser vier berühmten Männer, Reicha, Rossini, Berlioz und Liszt, der mitten im Trubel der Juli-Revolution in Paris stattgefunden, in aller Kürze wiedergeben.

Nachdem Liszt die Symphonie fantastique von Berlioz dem Rossini vorgespielt hatte, bemerkte letzterer: „Wenn Sie sich mäßigen, Herr Berlioz, haben Sie das Zeug zu einem französischen Beethoven.“

„Beethoven und immer Beethoven!“ grollte Reicha.

„Beethoven,“ rief Rossini enthusiasmirt, „ist der größte Musiker.“

„Und Ihr angebeteter Mozart?“ fragte Liszt.

„Das ist der Einzige. Wir Alle kennen den „Don Juan“, die „Zauberflöte“, die „Entführung“, den „Figaro“. Eine jede dieser Opern zeigt eine oder mehrere komische Figuren. Wenn es nun schon schwer ist, echt komische Musik zu componiren, so ist es noch viel schwieriger, psychologische Komik in der feinsten Unterscheidung musikalisch wiederzugeben. Die meisten Componisten glauben durch ein schnelles parlando, durch einen kuriosen Rhythmus, durch eine bizarre Modulationsweise solchen Zweck erreichen zu können, aber wenn es ihnen einmal gelingt, so ist ihre Komik doch nur eine allgemeine und wohlfeile. Denke man sich nur einmal den fetten, unbeholfenen Haremswächter Osmin vergleichungsweise zu dem geschwätzigen Papageno, dann wieder den treuherzigen, läppischen, immer unzufriedenen, furchtsamen Leporello zu dem ränkesüchtigen, leichtfüßigen und leichtfertigen Figaro, den alten eingebildeten Narren Bartolo zu dem Kuppler Basilio, — überlege man dann, daß jeder dieser Charaktere von unserem hohen Meister in musikalisch-phychologisch-komischer Weise aufs feinste nuancirt wird,

so muß man es unbegreiflich finden, daß es einem Musiker gelingen konnte, die schon im einfachen Leben kategorisch schwer zu sondernden Begriffe verschiedener Komikgattungen so charakteristisch uns vor die Seele zu führen. Und dabei geht Alles so zu, als ob keine Schwierigkeit zu überwinden wäre, als ob so etwas zu schaffen nur ein Kinderspiel sei. Nehmen wir das ironische Element! Die Schwierigkeit, sich musikalisch-ironisch auszudrücken, scheint kaum zu überwinden. Denke man aber, mit welcher Ironie die beiden Damen Marzellina und Susanna an der geöffneten Thür des Zimmers einander hinauscomplimentiren; ist das nicht ein unerreichtes Meisterstück? Denke man wieder an die unbegrenzte Eitelkeit, mit welcher Herr Doctor Bartolo sich über das arme Menschengeschlecht erhebt, zu Gericht sitzt und sich ironisch lustig macht, indem er singt: „Ich habe große Gedanken und Entwürfe, die der schwache Kopf nicht kennt.“ Mit welchem köstlichen Humor hat doch unser Mozart diese Stelle erfunden! Und wenn der Schelm Figaro sich die Sehne am Fuße verrenkt hat und dies dem Grafen mit wimmernder Ironie kundthut, ist das nicht wundervoll und doch zum Todtlachen! Ach, nun gar die Tragik von Mozart's großen Figuren, die Doppelgestalt von Don Juan, der zum Theil ein Galantuomo, zum Theil ein Bösewicht ist, ihm gegenüber der erhabene Commendatore, musikalisch so ganz verschieden von jenem gehalten; welch ein Gegensatz in den Charakteren offenbart sich uns in dem am Schlusse der Oper jede Kritik ausschließenden letzten großen Dialoge? Wer jemals an seine Brust geschlagen und sich gefragt hat: „Was bist Du?“ der wird beim Klange jener Posaunen-Accorde die Antwort erhalten: „Ein armer, sündiger Mensch!“ Ihr sitzt oft da und hört Mozart'sche Musik,

und wißt gar nicht, wie schön das ist, was Ihr hört; freilich wußte es der große Meister selbst nicht, daß er so Gottvolles, so Unsterbliches schrieb, als er seine intuitiven Gedanken zu Papier brachte. Sie kamen ihm eben von Oben. Darum blieb er der ewig Bescheidene."

„Meister Gioachino," nahm Berlioz das Wort, „wir Jungen pflichten Euch voll und ganz bei. Im Gebirgsstock der Musikliteratur, wo die großen Componisten ihr Riesenhaupt zum Himmel erheben, wird Mozart's vor Blitz und Sturm wetterfester Granitwürfel in die Wolken ragen, aber die Völker schreiten unaufhaltsam fort, was der Spanier mit dem Sprichwort ausdrückt: Andere Menschen, andere Lieder. Ansprüche und Bedürfnisse ändern sich und wachsen, und gerade in unseren drangvollen Tagen erscheint nach einem Jahrzehnt abgenutzt, was zu viel längerer Dauer bestimmt schien."

Berlioz' Ausspruch war im Jahr 1850 ebenso richtig wie heute, wo die musikalische Gährung in die Mode gekommen ist. Mozart's Opern kommen den Leuten zu hell vor und Beethoven's „Fidelio" ist ihnen zu dunkel.

Wer den Kunstgenuß unter dem Gesichtspunkte einer Erholung betrachtet, der wird dem „Fidelio", falls er nicht nur so im Allgemeinen der Spur nach bewundert, sondern gewohnt ist, Ton für Ton auf sich wirken zu lassen, unter einem schicklichen Vorwand aus dem Wege gehen. Denn ohne Erschütterung des ganzen Menschen geht es da nicht ab. Diese titanischen Rhythmen, dieser energische ernste Wille, diese wuchtige Arbeit mit dem vollen Orchester, die ohne die Proportionalität der einzelnen Stücke im höchsten Grade modern heißen müßte, diese unerbittliche Tragik, welche selbst das Lied in die Grundstimmung mit hineinreißt und gegen welche Don Juan

als eine lustige Oper erscheint, endlich die Nachhaltigkeit leidenschaftlicher Erregung erheben ganz außerordentliche Ansprüche an den aufrichtigen Hörer, so daß man über die leichtlebigen Wiener, die den „Fidelio“ zuerst frostig empfingen, nicht allzuscharf urtheilen darf. Man war eben damals noch nicht gewohnt, im begleitenden Orchester die symphonische Kunst der thematischen Arbeit entwickelt und die Gesangsstimmen bloß als einen Bestandtheil solcher Arbeit behandelt zu sehen; denn die alten Italiener, obschon tüchtig geschulte Contrapunktisten, glaubten ihr thematisches Wissen und Können auf die feine Oper nicht anwenden zu dürfen. Wenn daher schon Mozart den Vorwurf hören mußte, er verwechsele das Piedestal mit der Statue, so mußte natürlich dieses einzigartige theatralische Instrumentalwerk, zumal bei einer Originalität wie Beethoven, in welche man sich noch nicht von Jugend auf hineingelebt und hineinstudiert hatte, ein noch weit größeres Befremden erregen. Der Tonheros, nicht zufrieden mit einer Ouverture, componirte deren drei. So oft wir die Ouverture Nr. 3 hören, drängt sich uns die Ueberzeugung auf, daß hier das Vollendetste erreicht ist, was auf diesem Gebiet geschaffen wurde. Diese schöne, stimmungsvolle Einleitung, die seelisch-bewegte, geistvolle und klare Durchführung, der intensive Kampf des Guten und Bösen, das Ringen der finstern Gewalt, und in dieses hinein plötzlich das erlösende Trompetensignal. Und dann der jubelnde sieghafte Schluß! — Das ist schön aber schwer verständlich in einer Zeit, deren charakteristische Merkmale Nüchternheit, Blasirtheit und Gleichgültigkeit gegen die Kunst sind.

Ist es da ein Wunder, daß die Classiker nur cum grano salis genossen werden und die stark gepfefferten Realisten uns den Geschmack an den Romantikern ganz

verleidet haben? Am schlimmsten spielt man dem einst über alle Maßen gefeierten Meyerbeer mit. Dieser Dalai Lama des Opern-Cultus der vierziger und fünfziger Jahre erduldet das eigenthümliche Schicksal, daß das Nämliche, was die Kritik an anderen Meistern preist, bei ihm getadelt wird, ja daß ihm sogar seine leuchtendsten Vorzüge als Laster angeschrieben werden. Die italienische Schulung, welche Händel und Mozart zum Ruhme gereicht, soll Meyerbeer schänden; daß Gluck in und für Paris schrieb, war eine deutsche Culturmissionsleistung — indem Meyerbeer dasselbe that, verrieth er sein Vaterland; romantischer Spuk gilt für einen herzerquickenden Schönheitsthau in „Freischütz“, für eine ekelhafte Fratze in „Robert“; geniale Instrumental-Combinationen heißen abscheuliche Raffinirtheiten, wenn Meyerbeer sie erfindet, dagegen künstlerische Großthaten, wenn Wagner sie Meyerbeer abzulauschen geruht. Auch uns bedeutet zwar Meyerbeer einen musikalischen Falschmünzer, immerhin jedoch einen solchen, der über beneidenswerthe Schätze an Edelmetall verfügt. Robert vor allem, dieser Grundstein der modernen großen Oper, verdient noch immer die gespannteste Aufmerksamkeit des Hörers, wäre es auch nur aus historischem Interesse, weil hier auf Schritt und Tritt die Erklärung der späteren berühmten Werke vorliegt. Zu den bleibenden Effekten gehört die Sensationsscene der auferstehenden Nonnen mit den geheimnißvollen gedämpften Posaunenstößen, dem Muster des Miserere im Troubadour. Eine Perle echt italienischen Gesanges, welche selbst Rossini nicht verschmäht haben würde, ist das Duett Raimbaut und Bertram: „O, welche Großmuth!“ Ueber die Maaßen Schwieriges und Anstrengendes hat Meyerbeer dem Bertram zugemuthet; nach der Höhe wie nach

der Tiefe und sogar nach der Längenrichtung hin verlangt der Componist fast Menschenunmögliches vom Bassisten. Die „Hugenotten“ bezeichnen den Höhepunkt des Meyerbeer'schen Könnens, der „Prophet“ bewegt sich schon auf der absteigenden Linie. Man muß unter dem Tonschwall längere Zeit vergeblich die Musik suchen. Diese Oper ist gerade dadurch, daß sie sich in ihrer Factur der äußersten Modernität befliß, rascher veraltet, als die meisten Werke der Vorgänger und Zeitgenossen, weil es eben nichts Vergänglicheres giebt, als den Effekt, und nichts Dauerhafteres, als die reine naive Schönheit. Heutzutage sind wir darauf angewiesen, einen guten Theil der Partitur nach ihrem Klugheitswerthe zu schätzen. In dieser Hinsicht bewährt auch hier Meyerbeer seine Meisterschaft; die bedenkliche Aufgabe, durch die Musik den Fanatismus und die Scheinheiligkeit zu charakterisiren, ist mit erstaunlichem instrumentalen Instinkt vermittelst der Combination von Harfe und Pauke, wie in den „Hugenotten“ durch Verbindung des Piccolo und des Fagott gelöst. Meyerbeer's posthumes Werk „Die Afrikanerin“ begann sich schon nach den ersten Paar Vorstellungen abzunützen. Daß aber dasselbe Schicksal die wunderbare Musik von Weber zu ereilen droht, ist ein furchtbares Menetekel upharsin der Vergänglichkeit alles Irdischen.

„Freischütz“ ist nachgerade zum Lückenbüßer im deutschen Opernrepertoire geworden, „Euryanthe“ wird nur bei besonderen Anlässen hervorgesucht und „Oberon“ dient nur gastirenden Rezias als Paradepferd. Und doch ist Oberon vielseitiger als der Freischütz und melodiöser als die Euryanthe. Zwar „unendliche“ Melodien erhalten wir darin nicht, dagegen, was mehr bedeutet, ewige.

Wenn man in „Euryanthe“ einen „unerschlossenen“ Wagner gefunden hat, so glaube ich in „Oberon einen „zugedeckten“ Wagner zu bemerken; es ist als ob Weber die neueste Evolution der Musik vorgeahnt hätte und nun durch Oberon entgegnete: „So hatte ich es nicht gemeint.“ Oberon ist undramatisch, wofern man ihn mit Theorien mißt, aber hochdramatisch, wenn man ihn nach der Wirkung beurtheilt. Undramatisch ist schon, von der Ouverture gar nicht zu reden, die berühmte Ocean-Arie; eine überflüssige und nicht endenwollende Solodeklamation, — und doch, was für eine Kraft! Was für eine Spannung! Undramatisch ist ferner das Prachtstück des Hüon im ersten Akt; eine unverholene Bravour-Arie, mit einem schwatzenden, süßen Adagio, umrahmt von bramarbasirenden Coloraturen — und doch, welche Männlichkeit! welche imponirende Heldenhaftigkeit! — Ganz erstaunlich ist die Spannweite, wenn ich mich so ausdrücken darf, der Musik in Oberon. Auf der einen Seite reicht hier Weber an die Duftigkeit des Sommernachtstraums (in den Elfen- und Nixenchören), ja sogar an den himmlischen Wohllaut der Zauberflöte (in dem entzückenden Gartenterzett des dritten Aktes), die Innigkeit der Wehmuth wissen wir mit nichts zu vergleichen. Auf der andern Seite wetteifert der Meister an düsterer Gluth der Leidenschaft siegreich mit dem besten, was die neuere Musik zu Stande gebracht. Und mit was für einfachen Mitteln! Der Gewittersturm mit Ocean-Arie, die Instrumentalintroduction zum dritten Akte nnd manche andere Nummern sind herrliche Muster dafür, wie man titanische Kraft mit olympischer Ordnung verbinden kann. Von der Ouverture wollen wir schweigen; dieses geniale Werk ersten Ranges bedarf keiner Worte.

Wie ist es möglich, daß die junge Generation sich mehr und mehr von diesen Meisterwerken abwendet?

Aufgewachsen unter den Klängen Wagner'scher Instrumentation, dringen die Tonfluthen der Blechinstrumente zu mächtig und überwältigend in unser Ohr und die Vollsaftigkeit der Klangfärbung läßt uns gar oft die Zeichnung und thematische Durchführung nicht mehr unterscheiden. Wir bedauern die Ueberhandnahme des metallischen Elements in der neuesten Musikproduktion; es scheint uns oft, als ob immer mehr das Bedürfniß nach klanglicher Mächtigkeit bei den Componisten und Ausführenden wachse. Wie man sich gewöhnt, mit der Zeit immer stärkere Reizmittel zu genießen, wie der Opiumtrinker immer stärkerer Dosen bedarf, um seine Sinne zu erregen, so gewöhnt sich das Ohr an immer stärkere Klangeindrücke, aber — die Feinheit des Empfindens geht dabei unstreitig verloren. Gewisse Klänge und Instrumente, sehr stark tonliche Mächtigkeiten gehören ins Freie und nicht in den Opern- oder Concertsaal; überlassen wir dieselben der Militärmusik. Wie sagt doch der Dichter:

„Das Schöne stammt her von Schonen,
Es ist zart
Und will behandelt sein
Wie Blumen edler Art.“

Eine Schonung des Trommelfells gehört unserer Meinung nach in der Musik zur ersten Bedingung des Schönen. Leider lassen die jüngsten Componisten, die den Wagner noch übertreffen wollen, diese Bedingung außer Acht und entfernen sich mehr und mehr von dem Begriff der idealen Musik. Die Musik ist die allgemeinste, rein menschlichste der Künste, und Bodenstedt singt: „Wunderbarer Geist der Töne, deine Macht ist höh'rer

Art.“ Und in der That liegt in der Musik, welcher Gattung sie auch angehören mag, eine zauberische Gewalt. In dem sonnigen Reich der Freude, wie in dem dunkeln Schattenland des Leides schwingt sie ihr allmächtiges Scepter und alle ihre Unterthanen huldigen ihrer Majestät. Um der Freude Ausdruck zu geben und um Schmerz zu verscheuchen, ist der Gesang die Perle, das köstlichste Gut der Menschenbrust. Denn ohne Sang und Klang, was wäre unser Leben? Was der Thau den Fluren ist, sind der Seele — die Lieder.

Das Singen ist aber auch eine treffliche Anstrengung und bildet das beste Mittel, um junge Leute vor Brustkrankheiten zu bewahren, weil es zum Tiefathmen nöthigt und den Blutkreislauf in den Lungen verstärkt. Ueber den Gesang sagt Dr. Pador: „Der Gesang ist eine der gesundesten Thätigkeiten des Menschen, die es giebt, ja vielleicht die gesundeste, aus dem Grunde nämlich, weil in ihm Seele und Körper auf gleiche Weise Genüge finden. Die Seele ist beschwert von einem reichen Empfindungsleben; sie sucht sich dessen zu entledigen, dies aber geschieht, indem der Körper im Gesange ausathmet die Last der Seele. Hierbei erweitert sich die Brust, hierbei dehnen sich die Lungen und erhalten alle Organe Platz und Raum.“

Diese für Leib und Seele heilkräftige Wirkung des Gesanges führt den Liedertafeln immer neue Schaaren von Jüngern zu und breitet die Beliebtheit der Oper auch in denjenigen Volksschichten aus, die von Musik nicht viel oder gar nichts verstehen. Von den neuesten Opernprodukten wird aber das Theater nicht fett und das Publikum nicht satt. Diese überschwänglichen Wagner-Imitationen sind nur unfreiwillige Carricaturen, deren contrapunktische Spiegelfechtereien das Publikum nicht versteht.

Sie erweisen sich auch deshalb als Eintagsfliegen, weil sie keine Melodien enthalten, die sich in das Ohr des Zuhörers einschmeicheln. Die bei den Jungen so beliebte chaotische Stimmführung ist nur Mangel an Erfindungsgabe und compositorische Impotenz. Die Musik eines zu erwartenden Messias müßte von der Richtung der Neudeutschen abweichen und auf die Heranziehung jener blendenden Hilfsmittel der modernen Technik, in deren lebhaftem Orchestercolorit wir das Kennzeichen des Verfalls der zeitgenössischen Produktion erblicken dürfen, verzichten. Aber das ist ja ein Rückschritt, höre ich die Bayreuthianer rufen. Nein, meine Herren, es ist nur die Abwehr gegen unfruchtbare Reflexion und Eintönigkeit, welche den Flug der Phantasie vollends zu hemmen drohen. Die Verknüpfung des Ganzen durch das einheitliche Medium leitmotivischer Durchführung konnte sich nur der geniale Wagner erlauben, der das graue Gewebe mit einem Einschlag farbenprächtiger Melodien durchwirkte. Zudem hatte er den Reiz der Neuheit für sich und trotz alledem dauerte es länger als ein Menschenalter, bevor sich seine Werke Bahn gebrochen. Und ob sie sich ohne die Protektion des Bayernkönigs Ludwig II. Bahn gebrochen hätten — wer weiß es? Kleinere Geister können nur in unabhängig von einander getrennten und in der streng geschlossenen Form der älteren Oper gehaltenen Nüancen wirken. Selbst jede Verquickung der neuen mit der alten Form führt zum sicheren Schiffbruch. Das Publikum läßt sich Wagner'sche Musik nur von Wagner gefallen. Hört Euch doch die Franzosen an, Gounod's „Faust“ und Thomas' „Mignon“, die trotz ihres ehrwürdigen Alters noch immer das deutsche Repertoire beherrschen. Das Mittel, durch welches ihre Musik wirkt, ist die einfache,

ungesuchte, im Ausdruck maßvolle und darum nicht minder vornehme Art, die der Romantik der nachweberschen Zeit eigen ist und in ihrer sinnigen Tonsprache sich direct an das Gemüth des Zuhörers wendet, ohne durch gelehrte Spitzfindigkeiten an seinen Verstand zu appelliren. Ihre Formen sind ja nicht selten anfechtbar, weil sie Frivolität athmen, aber die Zartheit und Durchsichtigkeit der Instrumentation ist der Deutlichkeit der Textworte, die sie den Werken unserer Classiker entnehmen, überall förderlich. Selbst die Goldschnittsmusik von Adam's „Postillon von Lonjumeau" vermag der Opernanarchie zu widerstehen, weil sie eine dankbare Rolle aufzuweisen hat. In der That kann ein Tenor schwerlich dankbarere und zugleich leichtere Aufgaben finden, als diese einfachen wohllautenden Klänge ihr bieten; bei hinreichender Ausführung ruft der peitschenknallende Postillon und nachherige Opernsänger Chapelou stets Stürme des Entzückens hervor. So oft wir diese Oper hörten, verließen wir die Vorstellung mit dem Gefühl jener eigenartigen, wir möchten fast sagen lächelnden Befriedigung, die der Mensch beim Anblick kindlicher Reinheit zu empfinden pflegt. Diese Stimmung zu erzeugen, ist das Vorrecht der französischen komischen Oper alten Styls.

An natürlicher Empfindung kommen den Franzosen nur Nikolai's „Lustige Weiber", Kreutzer's „Nachtlager in Granada" und Lortzing's bescheidenes Geschwisterpaar „Czar" und „Waffenschmied" gleich. Ebenso lebensfähig erweist sich die derbe „Bezähmte Widerspenstige" von Goetz und die süßliche „Martha" von Flotow.

Unter dem andern einst stürmisch bejubelten Opernbestand hat der Zahn der Zeit fürchterlich aufgeräumt.

Wir wollen der Uebersichtlichkeit halber eine internationale Todtenschau halten.

Die Opern von Weigl, Winter, Bellini, Donizetti und theilweise auch Rossini's schablonenhafte Schöpfungen sind mit Ausnahme des „Tell“ und „Barbier von Sevilla“ verblaßte Schemen. Die unvergleichliche Dreifaltigkeit auf lyrisch-musikalischem Gebiete, Schubert-Schumann-Mendelssohn, hat leider zu wenig Dramatisches hinterlassen und das Wenige, „Genoveva“, Loreley-Fragment und „Der häusliche Zwist“, mundet dem tetralogisch-überreizten Gaumen der Mitwelt auch nicht sonderlich. Mehul's und Cherubini's schlichte Opern „Wasserträger“ und „Joseph und seine Brüder“ laboriren ebenso an Altersschwäche wie Marschner's und Spontini's Spektakel-Schöpfungen. „Templer und Jüdin“, „Vampyr“, „Hans Heiling“, „Jessonda“ und „Die Vestalin“ kommen nur dann aufs Repertoire, wenn alle Stricke reißen. Meyerbeer's Niedergang haben wir schon oben geschildert. Sein Rivale Halévy lebt nur noch in der „Jüdin“ fort. Der Vater des „Troubadour“, Giuseppe Verdi, hat sich in zwei neuen Werken, „Othello“ und „Falstaff“ verjüngt. Auf wie lange? Chi lo sa? Zwei bedeutende Ausgrabungen, Hector Berlioz' „Benvenuto Cellini“ und Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad“ haben sich ebenso wenig lebensfähig erwiesen wie der moderne Aufputz der Gluck'schen Lapidar-Opern. Mehr Bestand zeigen zwei Jugendarbeiten von Mozart, „Bastian und Bastienne“ und „Die Gärtnerin“, die mit Mascagni's, Leoncavallo's und Wagner's Opern das Opernbedürfniß der Gegenwart befriedigen.

Wagner ist der Componist für die unmusikalischen Menschen, wie man ihn ja selbst paradoxer Weise den

größten Unmusikalischen unter den Musikern und den größten Musiker unter den Unmusikalischen genannt hat. Zehn Jahre nach seinem Tode verwandelte sich der Hohn der Franzosen in Begeisterung für seine Werke. Diese Wagnermanie, die zur Zeit in Paris herrscht, wird im „Figaro“ sehr hübsch glossirt. Man erkennt den Verehrer der Wagner-Opern — so plaudert das Pariser Blatt — sofort an dem Siegfriedsschwerte, welches ihm in bescheidenerem Maße als Cravattennadel dient, an der Lapislazuli-Nachbildung des heiligen Graal, welche seinen Spazierstock krönt, an dem Ring des Nibelungen aus echtem Rheingold, der seinen Ringfinger schmückt, an dem Miniatur-Nornenseil, das ihm die Uhrkette ersetzt, und dem Wurm-Fafner, der in Stereotypausgabe seine — Manchettenknöpfe verschönert. Zu Hause von Bayreuth angelangt, tauft er seine Frau Isolde, seine Geliebte Brünhilde, sein Freund Alphons wird zum Tristan, selbst seine Hausmädchen verwandeln sich in Walküren, und ihm selbst bleibt gewöhnlich die Rolle des ruhm- und hörnerreichen Königs Marke vorbehalten. Von Musik versteht er im Besonderen keine Note, und vergebens bemüht er sich, einige Unterscheidung der einzelnen Leitmotive, welche als Zeichnung sein Briefpapier schmücken, zu erlangen. Sein Reisegepäck besteht zum größten Theil aus Partituren Wagner'scher Werke — sämmtlich unaufgeschnitten —, zahlreichen Leitfäden, Führern und Wegweisern durch Wagner's Musik und deutschen Sprachhandbüchern, von denen er nicht ein Wort versteht. Besondere Kennzeichen: Er fehlt nie bei einer Aufführung von Faust und seine Lieblingsstücke sind — Mamsell Nitouche und Miß Helyett.

In dieser Uebertreibung liegt wie in jeder andern Uebertreibung ein Körnchen Wahrheit. Ohne Reclame kein

Erfolg, und die beste Reclame machten für den literarisch hoch beanlagten Wagner sein Federkrieg und das vollständig neue Sujet seiner selbstverfaßten Libretti. Am schlechten Text scheitert die beste Musik. Um diese Klippe zu vermeiden, wurden alle brauchbaren Texte öfter als einmal komponirt. Vor Rossini's „Barbier von Sevilla" gab es schon einen von Paesiello, dem Weber'schen „Oberon" ging einer von Wranitzky und dem Beethoven'schen „Fidelio" einer von Paer voran. Der „Vestalin" Spontinis folgte noch eine von Mercadante. Der Armida-Text wurde von Gluck, Salieri und Rossini in Musik gesetzt. Mendelssohn's „Athalia" wurde schon vorher von Schulze und Poisl componirt, „Der betrogene Kadi" von Schenk, Hiller und Winter musikalisch bearbeitet. Mozart's „Cosi fan tutte" hat vier Nachahmer gefunden. An der „Stummen von Portici" haben Caraffa und Auber, am „Czar und Zimmermann" Donizetti und Lortzing ihre compositorische Kunst versucht. Othello und die lustigen Weiber von Windsor sind von vier verschiedenen Meistern tonlich illustrirt worden. Brussard's Melodrama „Pygmalion und Galathea" wurde von Benda, Coignet, Cimarosa und Suppée verwerthet. Schiller's „Turandot" wurde von Hoven und Reissiger, Goethe's „Faust" von Spohr und Gounod componirt. Auch die Merlinsage wurde von Goldmark, Rüfer und Hubay zur Oper umgestaltet.

Nach dieser Abschweifung wollen wir die neuen und neuesten Opern-Componisten aufs Korn nehmen, um festzustellen, in wie weit sie bewußt oder unbewußt, willig oder widerwillig in den Bannkreis Wagner's gerathen sind.

Auf die junge französische Schule übt Wagner's Genie einen großen Einfluß aus. Dieser Einfluß wäre gewiß

ein günstiger, wenn er die jungen Componisten nicht verleiten würde, die Klarheit zu vernachlässigen. Dies gilt namentlich von Massenot, Messager, Chaquis, Reyer, Ducoudray und d'Indy. Anstatt sich aber das künstlerische Temperament Wagner's zum Vorbilde zu nehmen, entlehnen ihm die Franzosen die Form und das System, welche sie noch durch harmonische Kühnheiten, übertriebene Entwickelungen und ermüdende Beharrlichkeiten bereichern. Unter dem Einflusse eines mächtig eingebildeten und trotzdem kalt berechneten Enthusiasmus folgen die Pseudo-Wagner einem Ideale, dessen wahrhaft werthvolle Eigenschaft, das Genie, sie gewöhnlich übersehen. Frei von dieser Nachäfferei hält sich Saint Saëns, dessen neueste Oper „Phryne“ leider den Beweis erbringt, daß er kein Dramatiker ist. Der einzige namhafte Operncomponist, den die pyrenäische Halbinsel aufzuweisen hat, Breton, ist ausgesprochener Wagnerianer.

Unter den Italienern sind es hauptsächlich Franchetti und Tosca, die Wagner blindlings folgen, während Mascagni, Leoncavallo, Smareglia, Ponchielli und nicht zum mindesten Verdi trotz der Anwendung Wagner'scher Formen auf eigenen Füssen stehen. Frei vom Wagner'schen Einfluß halten sich der Engländer Sullivan und der Däne Enna.

Die Söhne der vielsprachigen Austria haben ihren eigenen Musikstyl gewissermassen mit auf die Welt gebracht. Der jetzt viel genannte Czeche Smetana hielt seine Erstlingswerke, die vielgegebenen Opern „Der Kuß“ und „Die verkaufte Braut“ vom Wagner-Einfluß frei. Dasselbe gilt von dem Mährer Brüll und dem Wiener Heuberger, dagegen sind die Oesterreicher Goldmark und Goldschmied, sowie die Magyaren Hubay und

Michalowitsch dem Bayreuther Demiurgos mit Haut und Haar verfallen, während der in Philadelphia preisgekrönte Frotzler und der in Gotha prämiirte Forster dem Mascagni'schen System huldigen. Der Walzerkönig Johann Strauß verirrte sich in seinem dunklen Drange mit seinem „Ritter Pazmann“ auf das Operngebiet, aber das Publikum hat ihm heimgeleuchtet.

Wagner's Weltanschauung, die mit ihrem im Weltschmerz wühlenden Wähnen das Streben zum Sinnen degradirt, hat unter den deutschen Componisten ebenso grimmige Gegner als fanatische Gönner, leider sind die ersteren nicht beanlagt genug, um der Wagnerei etwas Gleichwerthiges entgegenzustellen, wie es die Opernversuche der Scholz, Bruch und Reinecke darthun. Aus der versinkenden Welt des neuromantischen Systems ragen nur noch die Werke von Goetz, Kretzschmer, Holstein, Scholz und Rubinstein hervor. Die Cohorte Klughardt, Gramann, Hentschel, Meyer-Hellmund, Ritter, Förster, Schröder, Baselt, von Kaskel, Moczkowski, Arensen, Weingärtner, Mottl, Becker, Umlauft und Hagen, die zwischen ihren Centurionen Reinecke und Dräseke marschirt, weist alle Merkmale der modernen Opernmache auf: Mangel an Erfindung, seltenes Anpassungsvermögen, Fertigkeit in der Harmonik und farbenprunkende Instrumentirung. Man muß erstaunen, wie diese Tonkünstler, die man auch Tonrechner nennen könnte, die Fäden der Weber, Gounod und Wagner in ihren Stoff zu verweben wissen, wie sie neue Combinationen aus alten Klangfarben zu mischen verstehen. Dort, wo der auf dem Aussterbe-Etat stehenden concentrischen Melodie-Führung die Gnade erwiesen wird, eine bescheidene Phrase einzuwerfen, kommt manches tonlich und rhythmisch Werthvolle zum Vorschein. Macht

sich aber in dem Wagner'schen Tongebraus eine hübsche Phrase bemerkbar, so packt sie der wagnerwüthige Componist beim Notenkopf und schleudert sie in den brodelnden Musikbrei zurück.

„Potz Wagner und kein Ende!" werden meine Leser ausrufen und das Buch mißmuthig zuklappen. Mir ging es auch so bei der Abfassung dieser Epistel über die Opernmisère. Wie einst Martin Luther dem Teufel das Tintenfaß an den Kopf, so schleuderte ich die Feder gegen die Wand, daß sie tief darin stecken blieb und warf mich aufs Sopha. Von der Gegenwart angeekelt, flüchtete ich mich in die Vergangenheit. Meine stets willige Freundin, Frau Phantasie, hob mich in ihrem Ballon aus dem Getriebe des Menschengeschlechtes zu jenen Höhen, auf denen die Musen in schwesterlicher Eintracht, geleitet von ihrem herrlichen Vater Apollo wohnten. Dort störte kein Mißklang ihr sonniges Leben, glücklich und beglückend wirkten sie in ewiger Harmonie und unvergänglicher Schöne. Und warum sollten sie nicht auch mit vollen Zügen aus dem Freudenbecher trinken? Mnemosyne sorgte als Göttin des Gedächtnisses für die stete Erinnerung freudevoller Momente bei ihren Töchtern, diese selbst schöpften aus dem Borne der Gegenwart und Apollo konnte ihnen zukünftiges Glück vermöge seiner Sehergabe voraussagen. So war ihr ganzes Sein eine Kette von Freude, Frohsinn und heiliger Begeisterung. Sie flohen alles Rohe und Halbe, beschützten dagegen den Sterblichen, der es vermochte, seine Gedanken zu ihnen zu erheben, schmückten ihn mit hervorragenden Geistesgaben und verliehen ihm den Zauber des Liedes, wodurch er alle Nuancen des Seelenlebens zur Offenbarung brachte. Musik, Gesang und Tanz waren ihre Funktionen, doch hatten sie nach

und nach auch ernstere Pflichten übernommen. So repräsentirte Klio die Wissenschaft der Geschichte und trug mit ehernem Griffel die Ereignisse des Tages in das Buch der Ewigkeit ein. Calliope war die Pflegerin des Heldengedichtes, Melpomene wendete den ernsten Vorgängen des Lebens ihre besondere Aufmerksamkeit zu und erstrebte durch die Tragödie die Menschen zu bessern, ihre Bestrebungen von sündhaften Zusätzen zu reinigen und ihnen eine Sühne in Aussicht zu stellen. Ihr zur Seite stand die lachende Thalia und suchte mit sanfter Hand die gefurchte Stirn zu glätten und ein fröhliches Lächeln auf die Lippen der Menschen zu locken. Als Gegengewicht diente ihr Polyhymnia, die Erhabene, welcher die überwältigende und überzeugende Beredtsamkeit zu eigen war, während Urania sich dem Firmamente mit seiner Sternenpracht zuwendete. Erato, Euterpe und Terpsichore weihten sich ausschließlich dem Tanze und der Musik. Ihre Beschäftigung war keine engbegrenzte, und ist diesem Umstande auch der Grund ihrer häufigen Verwechslung zuzuschreiben. Terpsichore tanzte in anmuthigem Reigen, Euterpe blies die Flöte und Erato besang die nie ausgesungene Liebe.

So ernst wie die Musen in ihrem Streben nach Wahrheit und Vollendung waren, so ernst wünschten sie auch ihre Jünger und ließen daher über angemaßte Fähigkeiten ein sehr strenges Urtheil ergehen.

Einst wurden die Musen von den Sirenen zum Wettstreite im Singen aufgefordert, mit leichter Mühe besiegten sie die Vermessenen und straften dieselben, indem sie ihnen die Federn aus den Flügeln rupften und diese gleichsam als Siegestrophäen auf den Köpfen trugen. Eine andere Ahndung der Ueberschätzung ward dem Satyr Marsyas

durch Apollo zu Theil; auch er glaubte mit seiner Flöte Apollo's Lieder in den Schatten zu stellen und wurde in Folge dessen von dem Gotte der Poesie ziemlich unpoetisch behandelt, nämlich — geschunden, während Thamyris, ein thrakischer Sänger, der sich desselben Vergehens den Musen gegenüber schuldig gemacht, von diesen mit Blindheit gestraft und der Gabe des Gesanges beraubt wurde.

Heutzutage haben Apollo sowohl, wie seine neun Töchter es aufgegeben, selber Strafvollzieher zu werden, aus dem einfachen Grunde, weil sie sonst zu viel zu thun hätten, sich beständig ärgern müßten und dadurch eine Störung ihrer olympischen Freuden erlitten. Als einigermaßen bevollmächtigte Stellvertreter setzten sie die Kritiker ein, die, wenn sie nicht fürchteten, die Gunst der Himmlischen zu verlieren, manchmal ihr Amt niederlegen möchten, denn Büttel zu sein ist selbst bei den größten Privilegien ein böses Gewerbe, namentlich in unserem praktischen Zeitalter, das jedes Werk nach seinem Erfolg beurtheilt wissen will. Die Ausübung der Musik ist ein Geschäft geworden. Die Griechen, in deren Katechismus die neun Musen sammt ihrem Vater Apollo einbegriffen waren, sind das einzige Volk, welches die Musik als obligaten Lehrgegenstand betrachtete, deshalb ist auch alles, was von ihnen auf uns überkommen ist, so harmonisch gestaltet. Den Römern, diesen trockenen Zahlen- und Verstandesmenschen, galt die Ausübung der Musik für entehrend, und sie überließen dieselbe den Sklaven. Die Kehlen unserer germanischen Vorfahren waren ebenso wenig zum Gesang, wie ihre Fäuste zum Saitenspiel geeignet, deshalb mied Frau Musika den Urwald und suchte ein Asyl in den Klöstern bis sie als Harfenmädchen von einer Ritterburg zur andern zu hausiren begann. Die syste-

matische Pflege der Musik begann in Deutschland mit dem Aufblühen der Städte. Die Reformation hat wohl den Kirchengesang, aber nicht die Instrumentalmusik gefördert, und was noch davon übrig blieb, hat der dreißigjährige Krieg ausgerottet. Wie die Wiedergeburt (Renaissance) der anderen Künste von Italien nach Deutschland kam, so war es auch mit der Musik der Fall, auf deren Grundlage sich erst die moderne deutsche Schule erhob.

Die Wandlungen der deutschen Schule, ihr Auf- und Niedergang schnurrten im Räderwerk meines Gehirnkastens, während große Regentropfen an die Fensterscheiben klatschten. Bei dieser unendlichen Melodie, die Rossini und Verdi musikalisch ausgedrückt haben, der erstere im „Tell" und „Barbier", der letztere in „Rigoletto", schlossen sich meine Augen und der Traum senkte sich verwirrend auf meine Sinne. Mir war es, als ob ich von einem lauen Regen durchnäßt und von Tausenden von Recensenten umgeben im Weltenraume schwebte. Die Erde sank, das Wasser schwoll, des Himmels Schleußen schienen geöffnet, um im Wolkenbruch der Wagnermusik Alles, was da athmet, zu ersäufen. Wie Riesenflossen ragten der Erde Hochgebirge aus der brandenden Fluth. Am steil gewundenen Apenninengrat, wie um die lang gestreckten Zinnenkämme der Alpen und Pyrenäen krabbelte allerlei Musikantenvolk. Sterbend hielten sie ihre Instrumente hoch, um sie vor Nässe zu schützen. In nebelgrauer Ferne saß am Haemus der Leiermann Orpheus und winkte Abschied dem Harfenisten David am Berge Zion. Die letzte Handvoll Erde schien versunken. Doch nein! Dort zwischen den Karpathen und dem Harz ragte ein Felsen mit den Großmeistern des Wohlklangs Bach, Gluck und Haydn aus der sturmgepeitschten Fluth empor und über

ihnen schwebte der göttlich maßvolle Raphael der Musik, Mozart, und streute Blumen aus, die zum Himmel stiegen, um dort als Sterne zu glänzen. Mehul und Cherubini umschwebten ihn in sanftem Reigen. Vergebens klammerte sich der tadellos frisirte Stutzer Piccini an Mozart's wallendes Gewand. Mit flammendem Taktirstock stieß ihn der Ritter Georg, Gluck, ins Wellengrab zurück und seine Donnerstimme rief aus Himmelshöhen: „Die echte Kunst ist immer einfach und natürlich!“ In einer Wolke, deren Umrisse eine Aehnlichkeit mit den Gesichtern von Hector Berlioz und Richard Wagner hatten, entschwebend, wies er auf eine Arche, deren Steuer trotz dem Aufruhr der Elemente die sichere Titanenhand Beethovens führte. Während die Matrosen Schubert, Schumann, Mendelssohn und Weber in der Takelage schafften, wimmelte es auf Deck von Componisten aller Zeiten und aller Völker. Die drohende Gefahr des Ertrinkens ließ sie alle Mißhelligkeiten vergessen. Obwohl das Fahrzeug noch immer majestätisch dahin glitt, wuschen die Sturzwellen eine Berühmtheit nach der andern über Bord. Auch mich drohte eine der haushohen Wellen in meiner improvisirten Loge, dem gespaltenen Gipfel des Monte Rosa, wohin ich mich vor dem Sturme mit einem Haufen von Kritikern geflüchtet hatte, zu verschlingen. Auf einmal fiel das Schiff nach der Windseite, die Balken gaben mit entsetzlichem Gekrache nach und ich — erwachte. Halb wach glaubte ich noch Hunderte von Menschen zu sehen, die auf Sparren und Brettern umher schwammen und der Wagnerklippe, die den Schiffbruch herbeigeführt, zusteuerten.

III.

Novitäten=Seuche.

Wer die Naturgeschichte der Komödianten schreiben wollte, würde als Grund ihrer Zugvogelnatur den Umstand annehmen müssen, daß nicht nur die Kunst, sondern auch die Künstler kein Vaterland haben. Deshalb sind die Schauspieler überall und nirgends zu Hause und sehen sich, von wenigen nationalen Merkmalen abgesehen, von Christiania bis Palermo ähnlich. Dieser gleiche Schliff der gleichen Formung kommt daher, daß, wenn Jemand alle Tage einen anderen Charakter darzustellen hat, er schließlich seinen eigenen Charakter einbüßt und in der Ausübung seines Berufes ein Futteral wird, in welches eine vom Dichter oder Componisten geschaffene Individualität gesteckt wird, um nach der Vorstellung wieder herausgenommen zu werden. Früher, als es noch einen stehenden Spielplan gab, trugen die Menschendarsteller die Merkmale ihres Faches zur Schau, so zwar, daß man dem Einen den Liebhaber, dem Andern den Bösewicht und einem Dritten den Spaßmacher sozusagen an der Nase absehen konnte; aber jetzt, wo man ohne Repertoire nur von Fall zu Fall die Vorstellungen ansetzt, sind alle Schauspieler über einen Kamm geschoren. Die Cultur, die alles beleckt, hat sich auch auf das Aeußere der Schauspieler erstreckt. Eine Novität, die die Kinderkrankheiten überstanden hat, hetzt man so lange ab, bis sie von einer andern Novität todtgeschlagen wird.

Die verschiedenen Schulen sind nichts als die Kunst, andere Saucen zu machen oder aus Ueberbleibseln anderer Speisen neue zu schaffen, und zwar so schnell als möglich. Die Novitäten-Hetze hat nicht nur das Publikum, sondern auch die Dichter verdorben. Der Geschmack des Publikums wäre aber nie so tief gesunken, wenn wir Dichter hätten, die bessere Stücke eines höheren Genres schrieben.

Wenn wir uns der durch Paul Lindau und Oskar Blumenthal in die Mode gekommenen Mittelgattung zwischen Lustspiel und Schauspiel zuwenden, die mir, wenn das Richtige getroffen wird, zur menschlichen Tragikomödie in sehr richtigem Verhältnisse zu stehen scheint, dann fallen vor allen Dingen zwei Schwächen ins Auge: der typisch gewordene Mangel an Erfindung und, namentlich bei unseren deutschen Dramatikern, die Ungeschicklichkeit im Aufbau und in der Mache. Unsere besseren Bühnenschriftsteller wie Wildenbruch, Wilbrandt, Fulda, Gottschall, Henzen, Koppel-Ellfeld, Laufs, die beiden Schönthan, Suderman e tutti quanti können alle einen hübschen Dialog schreiben, die Erfindung und die Gewandtheit in der bühnenwirksamen Gestaltung des Stoffes geht ihnen ab.

Hieraus folgt in erster Linie, daß alle diese Novitäten zwar einen zeitgemäßen Stoff behandeln, aber keine Handlung haben, während sich die Franzosen an das Reinmenschliche halten und durch eine spannende Handlung den Zuschauer fesseln. Das ist das Arcanum, welches die Stücke von Sardou, Dumas, Ohnet und Pailleron auf dem Repertoire hält. Der größte Theil des Publikums kümmert sich nicht einen Pfifferling um die Idee, die der Dichter verficht, sondern geht nur den Spuren der Handlung nach und langweilt sich, wenn er keine

Spur von diesen Spuren findet. Der große Haufe ist und bleibt immer die force majeure, die das Schicksal einer Novität entscheidet, denn die wenigen „kundigen Thebaner“, die mit dem Dichter irgend ein Problem lösen wollen, sind zumeist im Besitze von Freibillets.

Die Redensart „das Stück hat kein Rückgrat“ ist schon so abgenützt, wie diejenige von den „rothen Fäden“, die sich in den Zeitungen durch die Mehrzahl der politischen Dinge durchzuziehen pflegen. Das Sujet eines solchen modernen Stückes läßt sich gewöhnlich mit ein paar Worten ebenso leicht erzählen, wie sich am Schlusse des ersten Aktes der Ausgang bestimmt vorhersagen läßt. Um die Armseligkeit der Fabel einigermaßen zu verhüllen und den Abend auszufüllen, müssen nun die episodischen Gestalten wohl oder übel mit herein. Außerdem ist das Stück unfehlbar im vorletzten Akte zu Ende, aber irgend ein ganz unglaubwürdiges und fadenscheiniges Mißverständniß wird aufrecht erhalten, damit der letzte Akt möglich werde.

Nicht begabter als in der Erfindung einer Handlung sind in der Regel unsere deutschen Bühnendichter in der Erfindung der Charaktere, der Situationen und Effekte. Hier ist jedoch leichtere Hilfe zur Hand. Man kann nicht das ganze Sujet eines andern Stückes abschreiben, aber mit alten in neue Kleider gesteckten Marionetten, mit einzelnen leichten Retouchen an beliebten älteren Situationen und mittelst der Abklatsche derjenigen Bühneneffekte, die etwa das Glück der letzten Novitäten ausgemacht haben, kann man dafür recht gut aus lauter fremden Ideen ein eigenes Stück zusammenfügen. „Er sei Er und doch nicht Er“ heißt es im „König von Lahore“. Und es wird nicht einmal Jemand in der Lage sein, da-

gegen aufzutreten und zu behaupten, daß er das Stück gerade so vorher schon geschrieben hätte.

Es ist ganz rührend zuzusehen, wie liebevoll unsere dramatischen Dichter vom Schlage der L'Arronge, Lothar Clement, Görlitz, Hahn, Kadelburg, Moser, Pohl, Treptow und Wilken dafür sorgen, daß der Genuß an solchen Bühnenmitteln, an welchen das Publikum jüngst in einem Stücke Gefallen gefunden hat, ihm auch für eine ganze Reihe von darauf folgenden Stücken gesichert bleibe. Man wolle sich nur daran erinnern, mit welcher Regelmäßigkeit gewisse Dinge in den Novitäten der letzten Jahre wiedergekehrt sind. Zum Beispiel: Das stereotype Gedicht, um das sich mehr oder weniger die Handlung dreht; der aus Nordamerika oder Ostafrika retourimportirte edle Grobian oder mindestens Sansfaçonmensch, der im Gegensatz zu anderen Edelsteinen für desto werthvoller gilt, je ungeschliffener er ist; alle die Varianten auf den „Johannistrieb" und alle die kleinen rührenden Erzählungen von seit fünfundzwanzig Jahren entsagender Liebe; der mit seinen Gedichten unbekannter Weise „Sie" erobert habende Dichter, dessen weiblicher Gegenpart, das verschämt dichtende Mädchen; die Naive, welche langsam aber sicher sich ihrer Liebe zu einem relativ ältern Manne bewußt wird; der mit allen Reizen seines heimischen Dialektes ausgestattete biedere Sachse und dazu die schrecklichsten von Allen: der die Fremdworte mißhandelnde Bildungsaspirant und sein falsch citirendes Pendant! Ferner gehört es bei einem guten neuen Stücke dazu, daß der Liebhaber Maler oder ein Professor sei, daß womöglich ein Akt im Wartesalon eines Bahnhofes und ein paar Akte in einem Badeorte oder während irgend eines Vereinsfestes spielen. Die Sammelwuth hat sich auf der

Bühne ebenso wie die Tabakspfeife überlebt, an ihre Stelle sind die Sportwuth und die Cigarette getreten. Auch kann ohne Commerzienrath eine anständige Novität nicht wohl mehr bestehen. Wenn man eine Erstaufführung besucht, wird man also nicht leicht betrogen werden, da man ungefähr voraus weiß, nach welchen Recepten das Ragoût bereitet worden sein kann.

Der Niedergang der dramatischen Literatur wird aber nicht nur durch den zweifelhaften Inhalt der Novitäten, sondern durch die Massenerzeugung derselben herbeigeführt. Die Anzahl der verschiedenen „Originalstücke", welche bei den Theatern des deutschen Reiches in einer Spielzeit eingehen, beträgt etwa vier Tausend.

Man wird da unwillkürlich an das herbe Wort Schopenhauers erinnert: „Die Anzahl der guten Bücher zu derjenigen der fehlerhaften verhält sich wie 1 : 20000. Die meisten Bücher wären besser ungeschrieben geblieben." Und wie würde der Alte, der diese starke Uebertreibung in einer Anwandlung von besonders übler Laune niedergeschrieben haben muß, erst triumphiren, wenn er erführe, daß von diesen viertausend Bühnenwerken im Theaterjahr 1890/91 nur etwa 120 das Licht der Lampen erblickt haben. Welch ungeheures Mißverhältniß, das nicht bloß für das eine Jahr gilt, sondern überhaupt für die letzten Jahre besteht. Der Götz Verding'schen Broschüre „Wie die deutschen Theater die Kunst fördern" entnehmen wir folgende für die dramatischen Autoren nichts weniger als aufmunternde Daten: Dem Berliner Schauspielhause werden alljährlich durchschnittlich 271 Stücke eingereicht; im Theaterjahr 1890/91 hat es aufgeführt an Originalneuheiten 5, während 9 Bühnenwerke dort ihre Berliner Erstaufführung erlebten. Am höchsten in der Gunst der

Bühnenschriftsteller steht in der Reichshauptstadt das Berliner Theater, welchem jährlich im Durchschnitt 450 Stücke eingereicht werden, während der Jahresdurchschnitt im Deutschen Theater nur 300 bis 400 beträgt. Allen unseren deutschen Bühnen voran aber schreitet in dieser Hinsicht das Breslauer Stadttheater, welchem alljährlich durchschnittlich 1095 bis 1460 Stücke eingereicht werden. Täglich sendet man also diesem Theater 3 bis 4 Werke, von denen allerdings kaum 0,2 Prozent — auf gut Deutsch: zwei Neuheiten im Jahr — die Feuertaufe erleben. Auf dem Leipziger Stadttheater gestaltet sich die Novitäten-Frage günstiger. Laut dem statistischen Rückblick auf die Zeit vom 1. Juli 1892 bis 30. Juni 1893 wurden in dieser Frist 13 neue Schau- und Trauerspiele aufgeführt, darunter befinden sich aber 3 uralte Schauspiele von Grillparzer und das tausendjährige indische Drama Vasantasena. Auf dem komischen Musengebiet war die Novitäten-Ausbeute noch günstiger. Es wurden 15 neue Lustspiele, Schwänke, Volksstücke und 2 Possen gegeben, leider mit wenigen Ausnahmen nur „Futter für Pulver“.

Unwillkürlich drängt sich einem da die Frage auf: Wie ist das möglich? Sind die Stücke so schlecht oder die Direktoren so kritisch? Werfen sich gar zu viel Dilettanten auf die Literatur und vornehmlich, dem herrschenden Zuge der Zeit folgend, aufs Drama? Oder sind die Theaterleiter und deren Dramaturgen nicht urtheilsfähig genug? Die Schuld liegt oft an der Untüchtigkeit oder Gewissenlosigkeit der die Handschriften prüfenden Dramaturgen — die Direktoren selbst lesen die Stücke meistens nicht; ferner an der Unmöglichkeit, daß auf den großen Bühnen die Werke gewissenhaft geprüft werden, bei einem Eingange von 1200 Stücken im Jahr, und

schließlich an der Abneigung und Scheu der Direktoren, viel Novitäten zu bringen. Denn auch von Novitäten-Aufführungen gilt das Montecuculische Wort: man braucht für sie Geld, Geld und nochmals Geld. Daher kommt es, daß die vier bedeutendsten Berliner Bühnen (Schauspielhaus, Deutsches, Lessing- und Berliner Theater) nur 30 Original-Novitäten in der Spielzeit herausbringen, also alle 4 zusammen so viel wie das Leipziger Stadttheater allein.

Wir wollen diesen Kassandraruf mit Verding's Worten schließen: „Das ist also das Resultat der unseligen Strömung in den letzten Jahrzehnten: ein halbes Dutzend theatralischer Centren: Berlin, Wien, Hamburg, München, Dresden, Frankfurt a. M., welche einen verschwindend kleinen Bruchtheil der Produktion aufführen, und sonst 180 deutsche Bühnen, die — abgesehen von dem erprobten Material — fast ausschließlich von den Novitäten dieser Centren leben und aus Bequemlichkeit, aus Mangel an gutem Willen, an literarischen Beiräthen für die deutsche Produktion der Gegenwart auch nicht einen Pfennig übrig haben. Bühnen großer Städte wie Breslau, Cöln, Magdeburg, Danzig, Elberfeld, Aachen, Crefeld u. s. w. leisten dafür so gut wie nichts."

Etwas hat Herr Verding vergessen, nämlich das Publikum, d. h. den gedankenlos genießenden Theil desselben, dem nur das gefällt, was bereits in Berlin, Wien u. s. w. gefallen hat. Würde sich das Publikum für seine Urtheilskraft nicht dieses Armuthszeugniß eigenhändig ausstellen, würde manche Provinzialbühne eine oder die andere eingereichte Novität in Angriff nehmen.

Die Geschmacksrichtung ist Modesache und die Mode stürmt so lange vorwärts, bis sie irgendwo anrennt und

dann eine Zeitlang stille steht, um dann wieder zurückzulaufen. Und die Dichter müssen diese Capriolen mitmachen, wenn sie in der Mode bleiben wollen.

Unsere nun längst zu ewiger Ruhe gebetteten Großeltern — wir lassen es an dem ihnen gebührenden Respekt gewiß nicht fehlen — sie hatten sicherlich die vortrefflichsten Eigenschaften, aber mit ihrem Geschmack war es sonderbar bestellt. Die Männer setzten sich auf das ernste Haupt einen cylindrischen Gegenstand, der nach oben hin wie ein Tschako an Umfang zunahm, und die Frauen stopften sich weite Kissen in die Aermel, so daß ihre Arme die Form zweier ausgewachsener Schinken annahmen (die neueste Frauenmode thut auch desgleichen). Das war ein Stück Reaktion gegen das griechische Costüm, das während der französischen Revolution aufgekommen war. Die Natur war ihnen zu natürlich, sie wollten sie verschönen. Mit der Literatur hielten sie es ebenso. Goethe und Schiller waren ihnen zu griechisch, zu klassisch, zu revolutionär, zu kosmopolitisch. Der corsische Eroberer war vertrieben, die Bourbonen waren wieder auf dem Throne ihrer Väter eingesetzt. Die deutschen Landesfürsten, auch diejenigen, welche dem fremden Despoten Heeresfolge geleistet, vorausgesetzt, daß sie unmediatisirt vom Wiener Congreß heimgekommen, die deutschen Gelehrten, die deutschen Geheimräthe, die deutschen Pfarrherren, sie steuerten nun mannhaft rückwärts in die vergessene christlich-germanische Cultur. Auch die deutschen Dichter stellten ihre Feder in den Dienst der herrschenden Ideen, sie verherrlichten nur noch das Mittelalter, all ihr Sinnen und Trachten war nach der Vergangenheit gerichtet; kein Wunder, daß sie Visionäre und gespenstersichtig wurden und die Gespenster als die redenden

Zeugen eines untergegangenen und neubelebten Volksglaubens in ihren Schöpfungen, erzählenden und dramatischen, mit Vorliebe auftreten ließen.

Ganz Deutschland war um jene Zeit still wie ein Friedhof. Hie und da regte es sich wohl in der studentischen Jugend, der es nicht behagte, mit greisenhaften Blicken ewig in die Vergangenheit zu schauen, und die ihr leuchtendes Auge lieber nach einer fröhlichern Zukunft richtete. Doch durfte sie nicht laut werden, und wo sie es wagte, da wurde man rasch mit ihr fertig, und es wurde darauf nur noch stiller, so still, daß der Kammergerichtsrath Ernst Theodor Amadeus Hoffmann am hellen Tage Gespenster sah auf den Straßen Berlins. Wie sollten auch die Wesen, die er auf allen seinen Wegen beobachtete, und die alle ein so verdrießliches, langgezogenes, reglementarisch zugeschnittenes Gesicht ihm darboten, wirkliche, lebendige Menschen, mit warmer Empfindung, glühendem Herzen, flammender Leidenschaft sein? Schemen waren es, Spukgestalten, schleichende Nachtmützen, wandelnde Zöpfe, diese Geheimen Rechnungsräthe, Geheimen Archivräthe, Geheimen Intendanzräthe, Geheimen Consistorialräthe; hinter diesen stummen Geheimnissen mit den eingedorrten Zügen verbarg sich etwas Grauenhaftes, sie verbreiteten einen Leichengeruch um sich her, und wenn Hoffmann sie als Gespenster in seinen Erzählungen aufführte, so war dies ein meisterlich humoristischer Einfall, denn die einzige Poesie, die aus den leeren Hülsen noch gewonnen werden konnte, unter denen er mit wenigen gleichgesinnten Freunden sich fröhlich durchdrückte, war das Unheimliche, das er ihnen andichtete.

Im Jahre 1817, als eben Hoffmann seine „Nachtstücke“ heraus gab, die wir allen denen zur Lektüre an-

empfehlen, die das Fürchten noch nicht gelernt haben, schrieb Franz Grillparzer seine „Ahnfrau". Grillparzer's Gespenst ist durchaus nicht humoristisch angekränkelt, wie die Hoffmann'schen Schöpfungen; es ist ein echtes, rechtes Gespenst, wie es im Glauben des Volkes da und dort noch fortspukt; es erscheint nicht wie der Geist in „Hamlet" oder in „Macbeth" so, daß wir es uns als die Verkörperung eines seelischen Vorganges im dargestellten Helden denken können; die Grillparzer'sche Ahnfrau ist ein wahrhaft orthodoxes Gespenst, das keine rationalistische Auslegung verträgt. Sie erscheint den Lebendigen nach althergebrachter Sitte in mitternächtiger Stunde und ängstigt sie, daß ihnen und uns, die wir im Zuschauerraum sie beobachten, die Haare zu Berge stehen und eine Gänsehaut uns überläuft. Warum der Dichter seinen theatralischen Personen und uns, dem harmlosen Publikum, dies anthut? Um die handelnden, völlig schuldlosen Personen durch ein vorher bestimmtes Schicksal zu Grunde zu richten. Deshalb nennt man diese Stücke Schicksalstragödien, deren berühmteste „Der zwölfte Februar" und „Die Schuld" Amadeus Müllner geschrieben hat.

Unsere Zeit, die gleichsam mit einem Schwamme über die dicht beschriebene Tafel der Erinnerungen auslöschend hinwegfährt, um Platz zu gewinnen für die realen Gedanken einer neuen, mächtig einstürmenden Periode, ist keine Freundin von den sagenhaften Stoffen der Schicksalstragödie; deshalb haben die Dichter das Eingreifen des Schicksals abgesetzt und dafür die erbliche Belastung eingesetzt, was im Grunde genommen nur eine andere Form des unerbittlichen Schicksals ist. Der Buddha dieser realistischen Richtung ist der geniale französische Romanschriftsteller Emil Zola und sein Dalai Lama der

norwegische Dramatiker Henrik Ibsen. Dem deutschen Bannerträger dieser Schule, Richard Voß, der mit seinem Drama „Luigia Sanfelice“ im Jahre 1882 den Mannheimer Preis gewann, gebührt das zweifelhafte Verdienst, in seinem nervenerschütternden Schauspiel „Schuldig“ das Zuchthaus auf die Bühne gebracht zu haben. Hauptmann und Sudermann sind tüchtige Charaktermaler, denen leider zur Effekterzielung kein Mittel zu heilig ist. Daß sich auch vornehm angelegte Naturen wie die von Wilbrandt und Wildenbruch auf diese abschüssige Bahn verleiten lassen, ist tief zu beklagen.

Die Intransigenten dieser Richtung, Conradi, Alberti, Richepin und Andere, deren Werke nur auf der „freien Bühne“ zugelassen werden, sind literarische Anarchisten. Nur die Gegenwart zeitigte diese eigenthümliche Erscheinung, daß sie, obgleich die Einheit und Solidarität der Menschheit oder des Menschengeistes aufstellend, mit der gleichen Hand diese Einheit wieder zerreißt, indem sie mit der ganzen Vergangenheit und allen ihren Errungenschaften, mit Allem, was da ward und ist: mit Gott, oder wie man eine höhere Weltordnung nennen will, mit Heimath, Vaterland, Eigenthum, Familie bricht und kühn, jeder Einzelne ein Titan, gen Himmel stürmt, um sich ein neues Erbrecht herabzuholen, in dessen Schirm und Huth die Welt zu vollkommenem Glück, das heißt Genuß, gelangen soll, die reinste Rückkehr zum Cynismus der Alten. So knüpft sich das Neueste oft an das Aelteste, ein Beweis, daß der Menschengeist, wenn in Ernst und Ruhe thätig, zu allen Zeiten der eine und gleiche ist; im Geiste der Alten, wie er aus ihren Schriften und Thaten zu uns spricht, erkennen wir unsern Geist, nur beide tributpflichtig dem Geiste ihrer Zeit. Als zweite Thatsache

ergiebt sich daß wir Alle nur auf den Schultern der Anderen emporklimmen, zugleich ein Sporn zu weiterem Aufschwung und eine Mahnung zur Bescheidenheit. Auch das Ziel des Menschengeistes bleibt ewig das eine: Klarheit und Wahrheit. Und sollte dieses Ziel ewig unerreichbar bleiben, schon das Streben darnach ist Gewinn — es ist werth, ein Mensch zu sein.

Doch genug von den hyper-realistischen Vertretern des allgemeinen Katzenjammers, deren krankhafte und crasse Produkte uns zu der Ueberzeugung gelangen lassen, daß wer uns die Freude am Leben raubt, eben kein Dichter mehr ist, sondern ein Räuber, der neben seinen naturalistischen Gräuelthaten aufgehängt zu werden verdient.

Eine erquicklichere Erscheinung ist die Bauernkomödie, welche die „Münchner" eingebürgert haben, soweit die deutsche Zunge klingt.

Wie aus den Bauern- und Dorfgeschichten eines Jeremias Gotthelf und Berthold Auerbach sich im Gebiete der Erzählung ein ganz neues Genre entwickelt hat, der Dorfroman, als dessen vornehmste Pfleger Joseph Rank im Böhmerwald, Melchior Meyr im Ries, Hermann von Schmid im bayerischen Hochgebirge, August Silberstein und der warmherzige originelle Petri Kettenfeier Rosegger in den österreichischen Alpen, Gottfried Keller, Arthur Bitter und Jacob Frey in der Schweiz, Franz Michael Felder im Bregenzer Walde, Heinrich Schaumberger in Oberfranken und andere mehr genannt werden können, so hat sich auch aus den Versuchen eines Mosenthal und einer Charlotte Birch-Pfeiffer, das Bauernleben auf der Bühne zu verkörpern, ein Volksschauspiel herausgebildet, das selbst für die besten Theater nicht zu tief steht, um in ihr Repertoire aufgenommen zu werden. Und in der

That sind wir weder zu arm an Schriftstellern, die dieses Gebiet pflegen, noch an brauchbaren und mustergültigen Stücken, die aus diesem Schaffen hervorgegangen sind. Erinnern wir bloß an Ludwig Anzengruber mit seinem „Pfarrer von Kirchfeld", seinem „Meineidbauer", den „Kreuzelschreibern" u. a. m., in welchen das Denken der Leute aus dem Hochgebirge, deren Fühlen, Schaffen, Wirken, Lieben und Hassen in einer Sprache wiedergegeben wird, die in den Wendungen des Humors und den Tönen des Herzens echte und gesunde Volksthümlichkeit athmet. Mosenthal brachte allerdings auch ein Bauernleben zur Schau, aber in einer romantischen Verdunkelung aller charakteristischen Linien des bäuerlichen Lebens, die Birch-Pfeiffer konnte sich von der aus Frauenhand hervorgegangenen Romanvorlage nicht losreißen, und so fehlte ihr der Realismus, den frisch aus dem Volke geschöpft, ein Anzengruber so sehr hervortreten läßt. In dem Schauspieler Hans Neuert und dem Schriftsteller Ludwig Ganghofer hat er würdige Mitarbeiter auf dem dankbaren Gebiete des Volksstückes gefunden. Was für ein prächtiges Stück ist z. B. „Der Herrgottsschnitzer von Ammergau". Wohl kann man da mit dem Humoristen Fritz Mauthner sagen:

„Wohler thut mir oft Natur sammt ihrem echten Stallduftdunst,
Als geschnürt, geschminkt, gepudert eine bankerotte Kunst."

Die dem Bauernleben eigenthümlichen Züge, Protzenhaftigkeit, Hochmuth, Eigensinn und Dickköpfigkeit kommen im „Herrgottschnitzer von Ammergau" zum Vorschein, daneben aber viele schöne Lichtseiten, heiterer Lebensmuth, Schalkhaftigkeit und Witz, Treuherzigkeit und Gutmüthigkeit, die Lust zu Gesang und Tanz, die sich namentlich in den Volksscenen in ungezwungenster Weise äußert. Ur-

wüchsiger Humor, gute Einfälle und die ungesuchte und doch so kernige Bauernsprache geben dem geschickt angelegten Stücke eine Färbung, aus der leicht ersichtlich wird, daß Neuert und Ganghofer das oberbayerische Gebirgsvolk kennen.

Wie steht es mit unseren Klassikern? höre ich die Leser fragen. Je nun — wenn sie von den „Meiningern" nicht durch neue Ausstattung gerettet worden wären, hätten sie das Schicksal der griechischen und spanischen Tragiker getheilt und mit einem Traumleben im Theaterarchiv vorlieb nehmen müssen. Gleichwie König Ludwig II. von Bayern den Richard Wagner'schen Schöpfungen zur Aufführung verhalf, erstand im Herzog von Meiningen den klassischen Dramen von Shakespeare und Schiller ein Wiederhersteller.

Es ist vielleicht unseren Lesern nicht genug bekannt, daß die Seele des für die Entwickelung der theatralischen Kunst hochwichtigen Unternehmens der Schauspielertruppe der „Meininger" der Herzog von Meiningen in eigener Person gewesen ist. Leider müssen wir sagen „gewesen ist", weil das Reiseunternehmen der „Meininger" vor einiger Zeit eingestellt wurde. Des Herzogs in der Geschichte allgemeiner Cultur nicht hoch genug anzuschlagendes Verdienst war es, daß die werthvollsten Denkmäler menschlichen Geistes in einem ihrer Bedeutung würdigen Gewande und in einem wahrhaften Kunststyl zur Darstellung gelangen.

Wenn die Bühne, wie Lessing und Schiller es angestrebt, zu einer wahren Bildungsquelle für das Volk wird, dann gebührt der Dank für die Erreichung dieses schönen Zieles im höchsten Grade den mit Erfolg gekrönten Bemühungen des Herzogs von Meiningen, die im Gesammtwesen des deutschen Theaters einen wohlthätigen Umschwung herbeigeführt haben.

Unter anderen Großthaten, die das Regietalent des Herzogs vollführte, paradirt an erster Stelle die Wiedergewinnung des Shakespeare'schen „Julius Caesar“ für die deutsche Bühne. Wir möchten es keinem modernen Dichter rathen, einen „Julius Caesar“ wie den Shakespeare'schen einem Hof- oder Stadttheater zur Darstellung anzubieten. Wenn das Unglaubliche vorkäme, daß das Manuscript angenommen würde und die Aufführung des neuen Werkes stattfände, wie der Schreiber dieser Zeilen sie in den fünfziger Jahren im Wiener Burgtheater gesehen, wo bei der Ermordung Caesars in einem unsäglich kahlen Raume des angeblichen Capitols ungefähr ein Dutzend Personen wimmelten und mit pathetisch bewegten Armen die Luft durchschnitten, dann wäre das Stück sicher als das unreife Produkt eines Anfängers durchgefallen. Die selbstbewußte Kritik hätte auch sofort herausgefunden, daß der Autor nichts anderes gethan, als mit weiten Eimern aus dem reichen Quell des Plutarch zu schöpfen, daß dem Stück alle Einheit fehle, daß es mit dem dritten Akte eigentlich zu Ende sei, daß der vierte und fünfte Akt, da der Held der Tragödie nicht mehr lebt, uns nicht weiter interessiren, und was die unverständige Weisheit sonst noch zu Tage zu fördern allezeit bereit sei. Das eben angedeutete Unglück kann übrigens einem modernen Poeten doch nicht passiren, weil wir unter den lebenden Dramatikern keinen kennen, der bei der vollsten Ausnützung der Lebensbeschreibungen des Plutarch im Stande wäre, ein dem Shakespeare'schen „Julius Caesar“ nur annähernd gleichwerthiges Werk zu schaffen. Schon Voltaire, der den großen britischen Dichter einen betrunkenen Wilden nannte, konnte des Eindrucks sich nicht erwehren, daß in dieser Römertragödie

eine geniale Kraft sich offenbart, wie weder er selber noch irgend ein anderer seiner Zeitgenossen sie besessen hat.

Bei der Abneigung unserer prosaischen Zeitgenossen gegen alles Sagenhafte konnte nur die unvergleichliche Ausstaffirung des „Wintermärchens“, des „Kaufmann von Venedig“, die die „Meininger“ diesen phantastischen Werken angedeihen ließen, das Interesse des Publikums wecken. Und doch, welche poetische Verkettung zwischen dem Schein und Sein hat der große Brite geschaffen! Den bedeutendsten Dramen Shakespeare's ist der charakteristische Zug gemeinsam, daß sie entweder durch Anknüpfung an die Sagenwelt mythischer Vorzeit oder an das in der Jugend der Menschheit erblühte Märchen die höchste poetische Wirkung erreichen. Die Stoffe, die der britische Dichter mit angeborenem Takt für die Bühne herauszufinden und für seine Zwecke, wie keiner neben ihm, umzuschmelzen wußte in ein dramatisches Kunstwerk, diese Stoffe, von dem Duft einer an sich schon poesievollen Vergangenheit umwoben, gewissermaßen dem Traumleben der Menschheit entnommen, und dabei doch die tiefsten Seiten menschlichen Kampfesdaseins anschlagend, hat er stets mit dem bestechenden Schein der Wirklichkeit auszustatten verstanden. Das eine Mal aus dem düstern mythischen, das andere Mal aus dem phantastisch märchenhaften Elemente schöpfend, besitzt er in gleichem Maße die Macht, unsere Seele zu erschüttern oder zu entzücken. Beim „Kaufmann von Venedig“ läßt er die beiden Elemente in so lebhaftem Nebeneinander auf unser Gemüth und unsere Sinne wirken, daß wir bald von den Schauern der Tragödie, bald von der heitern Himmelsbläue der Komödie wechselweise ergriffen oder angelächelt werden, dabei aber, und das ist Shakespeare's höchster Triumph,

mit dem tiefen Eindruck einer beruhigenden, die auf und niederwogenden seelischen Eindrücke ausgleichenden höhren Einheit, die das ganze von ihm uns vorgeführte Schauspiel durchdringt, den Vorhang fallen sehen. Und dieser Dichter, der die tiefsten und zartesten Saiten des menschlichen Gemüthes zu bewegen gewußt, der alle Höhen und Abgründe unseres Empfindens und Denkens durchmessen, wie steht ihm in den Lustspielen die Schalksnarrheit so gut, wenn er seinen tollsten Einfällen Thür und Thor öffnet, uns nöthigt, mit ihm in den leichten Ton der Neckerei einzugehen, oder das breite gesunde Lachen des alten fröhlichen Englands aufzuschlagen, aber auch die zielbewußte Persiflage gegen die trockenen Schleicher und Augenverdreher seiner Zeit mitzumachen.

Freilich muß bei dem Zuschauer die in den Shakespeare'schen Schöpfungen lebende poetische Wahrheit so leuchtend in die Erscheinung treten, daß ihm dieselbe mit ihrem tiefen Gedankeninhalt und weiten Lebenshorizont als ein Spiegelbild der Wirklichkeit erscheint. Und das ist nicht Jedermanns Sache.

„Wenn Ihrs nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen," heißt es in Goethe's „Faust", diesem Laien-Brevier aller wahrhaft Gebildeten, dessen Schönheiten allen höllischen Spitzfindigkeiten zum Trotz Jedermann einleuchten.

Diese Leichtfaßlichkeit zeichnet auch sämmtliche Theaterstücke Schiller's aus. Die Aufführung der „Wallenstein-Trilogie", der „Jungfrau von Orleans", der „Maria Stuart", des „Wilhelm Tell", des „Don Carlos" und der „Räuber" wirken erfrischend wie ein Jungbrunnen auf Hoch und Gering.

Der Frühling kehrt immer wieder und die ältesten Eichen spüren es, von den knorrigen, weitgreifenden

Wurzeln bis in die verwitterte Krone, wenn der unsterbliche Jüngling naht. So ist es auch mit den Schiller'schen Dramen. Wo immer sie in ihrer reinen Erscheinung uns vorgeführt werden, erwecken sie uns aus dem schweren Winterschlaf des Alltagslebens, erheben sie uns, wenn auch nur für einige flüchtige Stunden, hoch über das gemeine Erdendasein zu besseren Gedanken und zu glückseligem Selbstvergessen.

Man konnte sich nicht so recht vorstellen, wie vor einigen sechzig Jahren bei den damals sehr empfindsamen Deutschen alles geistige Interesse auf ein neues Theaterstück, auf einen neuen Bühnenhelden oder eine Theaterprinzessin sich so sehr concentriren konnte, wie dies in Wirklichkeit der Fall war. Damals trieben sie in Deutschland keine Politik — es konnte unangenehme Folgen haben, wenn man es that — und so zog man sich auf die Schwärmerei für Schauspiel und Musik zurück. Denn für etwas schwärmen muß der Mensch, wenn er nicht elend scheitern soll. Heutzutage, wo wir nichts als Politik treiben und uns im Angesichte des erhitzten Publikums mit Steinen, wenn nicht mit etwas Schlimmerem bewerfen, heute ist es wieder ein Hochgenuß, zur Erholung von der undankbaren Mission, die Menschen glücklicher und freier zu machen, wie in jungen Jahren bis über den Kopf unterzutauchen in die heilige Fluth der Schiller'schen Poesie, sie in sich aufzunehmen in vollen Zügen, sich zurückzuträumen in die wunderherrliche Zeit, wo man freudig all' seinen Reichthum opferte, um sich damit einen Hochsitz auf dem Paradiese zu erringen.

Von den Schiller'schen Stücken, die in den volksthümlichen Vorstellungen und im Schiller-Cyklus die meiste Anziehungskraft ausüben, sind es „Wallenstein" und „Die

Jungfrau von Orleans.“ Der „Wallenstein“ ist die beste, noch immer unübertroffene historische Tragödie, die in deutscher Sprache gedichtet worden. Es ist über ein Jahrhundert verflossen, seitdem Schiller dieses Werk vollendet, und als wäre es gestern aus der Münzstätte seines Genius hervorgegangen, so neu und von keinem Hauch der Zeit getrübt, blinkt es uns heute entgegen. Was uns darin überwältigt, das ist der Geist der Weltgeschichte, dessen geheimes Walten uns schon bei der ersten Scene leicht anweht, mit der die „Piccolomini“ beginnen, der Geist, der immer mächtiger unseres ganzen Empfindens sich bemächtigt, je weiter wir den Geschicken des „verwegenen Charakters“ folgen, den uns der Dichter als „des Lagers Abgott und der Länder Geißel, die Stütze und den Schrecken seines Kaisers, des Glückes abenteuerlichen Sohn“ vorführt, bis wir zuletzt ganz vom Odem dieses Geistes erfüllt sind, erschüttert von dem Siege der allwaltenden Macht, von der Niemand geredet im Laufe der weitverzweigten Handlung, von deren unsichtbaren Händen das Werkzeug zum Verderben Anderer in ein Werkzeug eigenen Verderbens verwandelt wird, die als sittliche Weltordnung immer sichtbarer neben dem schlafwandelnden Verbrecher einherschreitet, für ihn allein unsichtbar, und die ihn schließlich bei seinem Namen ruft, so daß er von seiner schwindelnden Höhe unrettbar herniederstürzt, mit sich sein ganzes Haus verderbend.

In Betreff der „Jungfrau von Orleans“ wollen wir das citiren, was Goethe nach dem Durchlesen dieses Schiller'schen Werkes an den Dichter darüber schrieb: „Es ist so brav, gut und schön, daß ich ihm nichts zu vergleichen weiß.“ Wie viel Hunderte von Trauerspielen mögen durchgefallen sein, seitdem Schiller der Erstauf-

führung der „Jungfrau von Orleans“ am 17. September 1801 in Leipzig beiwohnte?

In der Seele der Menschheit ruhen heute noch, wie in der fernsten Vergangenheit, dieselben Mächte. Der Dichtkunst mehr als jeder anderen Kunst ist es gegeben, diese Mächte zu wecken. Sie vermag es, jedes Wunder vor unseren überraschten Sinnen zu vollziehen, durch Steigerung unseres Empfindungsvermögens das Fernliegende uns nahe zu führen, das Unglaubliche uns glaublich zu machen. Darum sind die höchsten Werke der Poesie auch gültig für alle Zeiten und im ewigen Frühling grünend. Nicht zur Vergangenheit will der Dichter uns bekehren, aber in der Vergangenheit uns das ewig Menschliche als das Unendliche in dem steten Wandel alles Endlichen vor die bewegten Sinne führen. Wenn irgend einem dramatischen Dichter, so war Schiller diese Zauberkraft verliehen. Wie sie vor zweiundneunzig Jahren in blankem Erz aus seinem Geiste hervorgegangen, so steht noch heute die rührende und zugleich heroische Gestalt des Mädchens von Orleans hellschimmernd vor unserem Geiste, so wird sie noch lange unsere Nachkommen entzücken.

Die Formen der Kunst wechseln im Laufe der Zeiten, ihre inneren Gesetze sind den Launen des Geschmacks und der Mode nicht unterworfen. Die Kunst der Gegenwart, sagt man, kann dem realistischen Zuge der Zeit nicht widerstehen. Vielleicht warten ihrer noch große Triumphe. Einen Triumph, wie ihn der künstlerische Idealismus Schiller's durch die Aufführung der Jungfrau von Orleans an großen und kleinen Theatern noch heute erringt, hat der moderne Realismus fürs Erste noch nirgends zu verzeichnen.

IV.

Der Operettenschwund.

Die Professoren der Aesthetik und die Leisetreter der Moral sagen seit einiger Zeit mit Beharrlichkeit der Operette das nahe Ende voraus, weil die Symptome des Ueberdrusses sich mehrten. Angenommen, der Ueberdruß wäre wirklich in dem Grade vorhanden, wie man behauptet, eine Annahme, zu welcher der überraschend zahlreiche Besuch wirklich guter Operetten keine Stütze liefert, so müßte man jedenfalls erst etwas Besseres finden, das zugleich ähnlich wäre, ehe man die Operette in die Rumpelkammer verweisen könnte. Auf Offenbach zurückzugreifen, wie man jetzt vielfach versucht, hieße den Teufel mit Belzebub austreiben, denn dem Cancan ist denn doch der Walzer noch überlegen, und eine Neubelebung der komischen Oper wird die Operette nur unter der Bedingung aus dem Felde zu schlagen vermögen, daß die komische Oper selber theilweise einen Operettencharakter annimmt. Auch giebt es der Componisten, welche eine komische Oper zu schreiben im Stande sind, in jedem Zeitalter gar wenige, ausnahmsweise einen oder zwei, und gewöhnlich gar keinen. Von nichts wird aber weder das Theater fett noch der Zuhörer satt. Das Publikum hat nun einmal die Leckerspeise prickelnder Tanzrhythmen und üppiger Augenweide genossen und verlangt seither darnach; Verbesserungen, wie es im „Zigeunerbaron“ erhalten, nimmt es dankbar an, Veränderungen werden sich erst zu er-

proben haben. Einstweilen geht es mit dem Operettenfach wie in der Oper und im Schauspiel: die alten längst todtgesagten Operetten ziehen trotz aller Propheten immer von Neuem.

Der Operettenvater Jacob Offenbach, ein geborener Cölner und naturalisirter Franzose, war ein gediegener Musikhumorist, solange er Einakter wie „Hochzeit bei Laternenschein", „Ehemann vor der Thür" und Aehnliches schrieb. Als Parodist abendfüllender Operetten wie „Orpheus", „Helena", „Perichole" nnd Aehnlichem verflachte sich sein Wirken und er spielte nur zum Tanze um das goldene Kalb auf. Der Pariser Janhagel mit und ohne Glacéhandschuhe jubilirte bei seinem musikalischen Galgenhumor, der in allen Culturstaaten widerhallte.

Das Recept zu den Offenbachiaden war immer dasselbe. Einige dankbare Clownrollen für die Komiker, die Sängerin in Escarpin, der Tenor womöglich auf Stelzen, etwas Politik, viel Zoten und noch mehr weibliche Comparserie, die möglichst wenig anhaben darf, das Ganze von einem dramatischen Flickschuster nothdürftig zusammengeheftet, mit einem pikanten Titel und pompösen Abtheilungen versehen, und das Glück der Operette war gemacht, das heißt auf vier Wochen, denn in dem brutalen Daseinskampf unserer Elektrizitätsepoche schägt man eine Novität mit der andern todt. Alle Hebel werden in Bewegung gesetzt, die Sinne zu entflammen — das Gemüth geht leer aus. „Die Kunst wohnt im Herzen," sagt Börne. Damit ist der Stab über die herzlose Coquette „Offenbachiade" gebrochen.

Lecocq, Audran, Planquette, Jonas, Delibes und Consorten drapiren sich zwar auch in die Löwenhaut, die der Kakodämon Offenbach um die Schultern geschlagen,

aber das Eselsohr guckt durch. Offenbach war ein musterhafter Zeichner in seinen Tongemälden, seine französischen Nachahmer sind Sudler, die einen Tintenklex für eine Sonnenblume ausgeben, und unsere deutschen Liederspiel-Componisten waten den Franzosen im Sumpfe nach. Den Nestor der Wiener Schule, die zwar schwerfälliger aber gedankenreicher als die Pariser Richtung ist, den unerschöpflichen Suppée, berufen der Lortzing der Gegenwart zu werden, hat leider die verlotterte Geschmacksrichtung des Publicums auf andere Bahnen gelenkt. Seine Operetten „Die schöne Galathea" und „Flotte Bursche" sind Cabinetsstücke musikalischer Kleinmalerei, dagegen „Fantinitza" und „Boccaccio", die sich das Weltbürgerthum eroberten, nur auf Effekt gearbeitet. Außerdem fanden noch allgemeinen Anklang „Zehn Mädchen und kein Mann", „Das Pensionat" und „Donna Juanita", deren Originalität nur von dem Walzerkönig Strauß erreicht wurde.

Von einem Strauß wird kein billig Denkender einen Wolkenflug verlangen, sondern sich mit einem ausgiebigen Dauerlauf zufriedenstellen; allein dieser Wüstenvogel von den duftenden Gestaden der Wien hat bewiesen, daß er als „Fledermaus" auch Schwung hat. Nach den zweifelhaften Erfolgen der Strauß'schen Operetten „Cagliostro", „Prinz Methusalem", „Das Spitzentuch der Königin" und „Eine Nacht in Venedig" schlug der Walzerkönig mit dem „Zigeunerbaron" eine neue Richtung ein. Diese Operette ist bedeutender und erfreulicher als alles bisherige von Strauß. Der leidige Cancan fällt ganz weg, der Unsinn zieht sich auf die Einzelheiten des Verses und Reimes zurück und dem Couplet ist bloß ein untergeordneter Platz angewiesen. Dagegen fesseln die Scenenbilder

durch belebte und bewegte Volksgruppen, durch originelle humoristische Figuren wie der Schweine-Crösus, Cálmán Zsupan, theilweise sogar durch poetisch empfundene Gestalten wie die der Zigeunerin Saffi und des sogenannten Zigeunerbarons Barinkay. Vollends die Musik selbst, in der Operette der entscheidende Factor, ist von eigenthümlicher, fesselnder Beschaffenheit, mitunter sogar zu ächter Schönheit sich erhebend. Unter den verschiedenartigen Bestandtheilen, welche „Der Zigeunerbaron" aufweist, kommt ohne Zweifel den ungarischen Motiven der höchste Werth zu; dem ungarischen Localcolorit verdankt nicht allein der Text, sondern auch die Musik weitaus das Beste. Immer und immer wieder setzt Strauß den Czárdás in allen erdenklichen Variationen in Bewegung, mit seinem pompösen Largo, seiner stereotypen Cadenz, seinem jähen Tempowechsel, seinen Jauchzern und seinem rasenden Presto. Zwar zu einer fertigen geschlossenen Composition ungarischen Styls vermag sich unser Componist nicht aufzuschwingen, Johann Strauß ist kein Johannes Brahms und kein Franz Liszt, er begnügt sich mit Ansätzen, die er immer von Neuem wiederholt, weil er sie nicht zu benutzen weiß; wie denn z. B. die Ouverture, welche doch Einheitlichkeit nicht bloß erlaubt, sondern sogar begehrt hätte, nach schönen Anfängen in ein zerhacktes kunterbuntes Potpourri ausläuft. Immerhin wirkt der Reiz der ungarischen Rhythmik unwiderstehlich; wir werden von der unnachahmlichen Mischung von Feuer und Zucker, welche der ungarischen Melodik wie dem ungarischen Wein innewohnt, musikalisch berauscht, ohne jemals Widerwillen daran zu empfinden. Kein geringes Kunststück, das übrigens nur einem Wiener Componisten gelingen konnte, war es ferner, innerhalb des ungarischen

Styls noch den Zigeunercharakter deutlich zu unterscheiden und zur Geltung zu bringen. Die eigenthümlichen Intervalle, Accente und Jauchzer, welche die Lieder der Saffi und die Zigeunerchöre auszeichnen, sind ebenso erfreulich durch ihre direkt entzückende Schönheit wie durch den richtigen überzeugendem Ausdruck der Keckheit. Dazwischen hinein wirft Strauß — wer könnte sich's auch anders denken — aus seinem unerschöpflichen Füllhorn ein Sträußchen prickelnder Walzer, ungerechnet die Polkas, die Galopps und Geschwindmärsche. Freilich, das dürfen wir nicht verhehlen, versagt dem Walzerkönig bei den übrigen Tänzen die Erfindung, und hier wird er dann recht liederlich. Ueber den freien Theil der Composition zwischen den Volksweisen und Tänzen ist nicht viel zu sagen; der Mangel an ursprünglicher Kraft zwingt den Componisten zur Anlehnung. Diese Schwäche in der musikalischen Ausgestaltung des Recitativo arioso hat auch Strauß' einzige Oper „Ritter Pazman" im Wiener Opernhause zu Falle gebracht. Ritter Pazman wurzelt ebenso wie der Zigeunerbaron in den socialen Verhältnissen Ungarns, von denen das norddeutsche Publicum keine blasse Ahnung von einer leisen Idee hat, ein Umstand, der die Popularisirung dieser beiden Werke in Norddeutschland unmöglich macht.

Als Mendelssohn gefragt wurde, was er von Berlioz' Musik halte, antwortete er: „Ein Jeder componirt so gut er kann". Dieser begütigende Ausspruch des liebenswürdigen Musikers entschuldigt nicht nur die Musiksünden der Dioskuren Suppée-Strauß, sondern auch die ihrer Nachahmer Genée, Hopp, Zaitz, Weinzierl, Roth, Zeller, Hellmesberger und Anderer. Man thäte ihren Werken zu viel Ehre an, wenn man über deren Inhalt

und Charakteristik ein Wort verlöre; es ist ein Hin- und Herwogen von bunten Massen, welche im Parade-schritt, dieser deutschen Uebersetzung des Cancan, rückwärts, vorwärts und seitwärts defiliren, dazwischen Couplets abrollen und Kalauer loslassen. Einigen hübschen Märschen und Tänzen mit unterlegtem Text verdanken diese Eintagsfliegen ihre Bühnenmöglichkeit. Man muß seinen Verstand mit dem Paletot in der Garderobe zurücklassen, um dem Auge den zugedachten Schmaus einer halbbekleideten Weiberlegion zu gönnen, es als Extragewinn auffassend, falls das musikalische Ohr ab und zu eine gefällige Erfindung zu erlauschen vermag.

Eine rühmliche Ausnahme von diesen Handlangern der Frau Musika macht Carl Millöcker. Der Genius des Schaffens regte sich frühzeitig in ihm, aber er mußte, wie so viele begabte Künstler, die Dornenkrone der Berühmtheit mit großen Entbehrungen und vielen Enttäuschungen erkaufen. Die einaktigen Operchen, mit denen er seine compositorische Thätigkeit begann, fielen alle durch, weil ihr Ductus unklar war. Erst mit der Musik zu der Posse „Drei Paar Schuhe“ kam er dahinter, daß dem großen Publikum nur das Leichtbegreifliche gefällt. Die Faßlichkeit muß aber nicht nur in der Musik, sondern auch im Libretto Platz greifen, wenn das Werk das Operetten-Publikum, das auf einer tieferen Stufe der Intelligenz wie das Opern-Publikum steht, interessiren soll. Einer der besten französischen Dramatiker, der jüngere Dumas hat dieser Forderung folgenden Ausdruck gegeben: „Wenn ein Stück mich interessirt, so erkläre ich es für gut; wenn es mich nicht interessirt, halte ich es für schlecht! Meine dramatische Aesthetik läßt sich in das kurze Axiom zusammenfassen, das schon das meines Vaters

war: der erste Akt klar, der letzte kurz, alle aber interessant." Nach diesem Recept ist Millöckers bestes Werk „Der Bettelstudent" verfertigt worden. Es ist dies die einzige deutsche Operette, die neben der englischen Composition des Arthur Sullivan „Der Mikado" auf allen Theatern des Erdenrundes gegeben worden ist. Man könnte aber auch das Schicksal des „Bettelstudenten", der am 6. Dezember 1882 zum ersten Mal in Wien und zwar im Theater an der Wien unter persönlicher Leitung des Componisten aufgeführt worden ist, das Sprichwort anwenden: „Wie gewonnen, so zeronnen", denn er ist heute, nach elf Jahren, veraltet und vergessen. Das ist im Allgemeinen das Loos der modernen Mittelmäßigkeit der künstlerischen Produktion.

Wenn schon die Oper im Verhältniß zu den übrigen Künsten eine bedauernswerthe Kurzlebigkeit verräth, so daß wirkungsvolle musikalische Theaterstücke aus dem vorigen Jahrhundert zu den seltenen Ausnahmen gehören, so verdient das jüngste ungerathene Töchterlein derselben, die Operette, trotz ihrer Sünden unser vollstes Mitleid, denn sie ist ein wahrer Mikrobe. Zehn bis fünfzehn Jahre flattert das leichtsinnige Ding in der Welt herum, entzündet in ganz Europa ein heftiges Fieber, dann liegt es, ehe man sich dessen versieht, verendend zu Boden. Die jüngeren Brüder des „Bettelstudenten": „Gasparone", „Feldprediger" und „Viceadmiral", fielen nicht durch, aber auch nicht auf. Erst der „Arme Jonathan" hatte einen großen ehrlichen Erfolg in Wien und Berlin zu verzeichnen. Die Librettisten Wittmann und Bauer haben mit ihrem „Armen Jonathan" eine durchaus moderne Frack- oder Salon-Operette geschaffen, die bisher nur durch ein einziges Exemplar „Die Fledermaus" vertreten

war. Der poetische und eigentlich tieferuste, an Raimund's „Verschwender“ erinnernde Grundgedanke der Fabel ist den Forderungen des Operettenstyls gemäß mit heiterem, theilweise feingeistigem Humor durchgeführt und ausgestattet, wenn es auch freilich ohne einige ernstzugespitzte Scenen nicht abgeht. Im Dialog dominirt der Ton des guten Lustspiels, es ist geistreiche Causerie, hie und da mit einem Kalauern ähnlichen, gewagten Wortspiele untermischtes, graziöses Witzgefecht. Ebenso halten sich auch die Textgedichte durchaus fern von dem banalen Unsinn des sonstigen Operettengesangstextes, wir hören fast durchgängig flotte, glatte Verse, die mit ihren originellen Pointen ihrerseits der Formengewandtheit wie dem gefälligen Esprit ihrer Schöpfer das beste Zeugniß geben. Millöcker's Musik zum „Armen Jonathon“ ist zierlich und unterhaltend. Die vielen glücklich erfundenen Themen, von denen die meisten mehr als bloße gewöhnliche Tanzmotive darstellen, sind mit dem Millöcker eigenen Geschick sorgfältig und wirksam ausgestaltet, und der ganze musikalische Satz höchst kunstvoll und pikant. Einen allerliebsten musikalischen Scherz stellt das sehr geschickt und witzig gearbeitete Opern-Potpourri im zweiten Akte dar.

Wenn man die Erzeugnisse der neuesten Operettenfabrikation einer kritischen Beurtheilung unterwirft, könnte man mit Mephisto ausrufen: „Ich bin des trocknen Tones satt und möchte wieder Teufel spielen.“ Die in der Oper eingerissene Formlosigkeit greift auch in der Operette um sich. Greifen wir aus dem Novitätenkram „José Galeano“, Operette in 3 Akten von Max Singer, Musik von Julius Stern heraus, um den Niedergang dieser Musiksorte zu beweisen. Das Libretto ist vollständig unverständlich und die Musik ein Brei bedenklichster Pro-

venienz. Auf dem Programm eines Herrenabends würden sich die bewußten und unbewußten Anleihen spaßig ausnehmen; vor einem Theaterpublikum ist dieses Sammelsurium eine traurige Parodie. Unter anderen Ungeheuerlichkeiten des Personals befindet sich ein Don Juan de Tenorio, ein angeblicher Nachkomme des Mozart'schen Don Juan, der den ganzen Abend mit travestirten Don Juan-Melodien herumwirft. Der Walzer ist in Permanenz erklärt, denn er spukt in allen Nummern. Die spanische Grundidee, welche der Librettist germanisirt hat, ist eine Modernisirung des indischen Märchens vom König von Lahore, von dem es heißt: Er sei Er und doch nicht Er. Der Titelheld José Galeano wird mit vier verschiedenen Personen verwechselt und entpuppt sich zum Schluß als etwas ganz Unverhofftes, ein gräulicher Wirrwarr, den der Componist trotz aller Anleihen mit der schlechtesten Sorte seichter Musik illustrirt hat.

Wir haben schon früher angedeutet, daß unsere Zeit, die gleichsam mit einem Schwamme über die dichtbeschriebene Tafel der Erinnerungen auslöschend hinwegfährt, um Platz zu gewinnen für die realen Gedanken einer neuen, mächtig einstürmenden Periode, keine Freundin von Sagen ist; ein Problem nach dem andern lösend, enteilt sie zu locomotivenmäßig, als daß der sinnende Volksgeist irgendwo einen Ruhepunkt finden könnte, an dem Sage und Poesie schaffend sich bethätigen könnten, zum größten Leidwesen der Freunde jener lieblichen Blüthen am Baume der Menschheit, die sowohl den Mangel der Neuzeit an selbstgeschaffenen Sagen als auch den allmählichen Untergang der alten beklagen. Gleich den Sagen haben auch die Werke der Klassiker und der würdigen Nachfolger derselben keinen größeren Werth, als

mit allem Respekt pietätvoll unter das alte Eisen geworfen zu werden. Erst scheint es, als ob der Mitwelt aller Sinn für das Edle und Schöne in der Kunst abhanden gekommen wäre und ihrem „künstlerischen" Bedürfnisse nur noch mit cynischem Realismus und sogenanntem Verismus oder mit plumpen und nach der Schablone fabrizirten Possen und Schwänken genügt werden könne.

So arg ist der Verfall des guten Geschmacks doch nicht, denn zu den volksthümlichen Nachmittagsvorstellungen, bei denen die Werke der Klassiker für ein Billiges ausgeschrotet werden, drängt sich das geringe Volk in hellen Haufen. Die sogenannten Gebildeten bleiben dieser billigen Klassikerpflege fern und beschränken sich darauf, ihren schön gebundenen Schiller, Goethe, Lessing und Shakespeare im Bücherschranke stehen zu haben, vielleicht ohne ihn jemals aufgeschlagen zu haben, weil das einzige Bildungsmittel der meisten Menschen von heute das Zeitungslesen ist.

Dieses unausrottbare Bedürfniß des menschlichen Geistes nach dem Uebersinnlichen, Unbegreiflichen, Phantastischen, welches die Sage im Walde geboren, ließ auch das scheintodte Märchen im pomphaft ausgestatteten Ballet auferstehen. Wiener Walzer, die Puppenfee, Meißner Porzellan, das Licht, Rübezahl sind die verschiedenen Titel für eine und dieselbe Schaustellung, deren Naivetät die gedankenlos Genießenden ebenso magisch anzieht, wie der Blutgeruch der Oper von Mascagni, Leoncavallo und ihrer Nachahmer. Doch sei's darum!

Ein jedes Band, das noch so leise
Die Geister an einander reiht,
Wirkt fort auf seine stille Weise
Durch unberechenbare Zeit.

BAYERISCHE
STAATS-
BIBLIOTHEK
MUENCHEN

M. Braidt
Buchbinder
München

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Trausil, Max

Die Schule des Theater-Kritikers Handbuch für Theaterfreunde

Leipzig 1893

L.eleg.g. 557 a
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11641164-5